

AN ABSENT CITY: ENIGMATIC SPATIAL REPRESENTATIONS OF
BUENOS AIRES IN LITERATURE, FILM AND COMICS

A Dissertation

Presented to the Faculty of the Graduate School
of Cornell University

In Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of
Doctor of Philosophy

by

Michael James Wilson

May 2009

UNA CIUDAD AUSENTE: REPRESENTACIONES ENIGMÁTICAS DEL
ESPACIO URBANO DE BUENOS AIRES EN LITERATURA, CINE Y CÓMICS

A Dissertation

Presented to the Faculty of the Graduate School

of Cornell University

In Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of

Doctor of Philosophy

by

Michael James Wilson

May 2009

© 2009 Michael James Wilson

AN ABSENT CITY: ENIGMATIC SPATIAL REPRESENTATIONS OF BUENOS AIRES IN LITERATURE, FILM AND COMICS

Michael James Wilson, Ph. D.

Cornell University 2009

The objective of this dissertation is to analyze uncanny and enigmatic manifestations of space in representations of Buenos Aires. This analysis delineates the metaphysical nature of the spaces described and enables me to formulate an epistemic negative of urban ontology. The primary focus of this approximation is the enigmatic representations of Buenos Aires found in narrative, comics and film. I employ the term “enigmatic” to describe urban phenomena that do not fall within the expected and logical behavior of spatial configuration within an urban matrix. While the causality and volition of these phenomena remains hidden due to their metaphysical nature, the observable events that manifest themselves in the representations allow an approximation to that which is not analyzable. The combination of the observable events assembles to create an ontological silhouette or epistemic negative. This dissertation will analyze three different phenomena in particular that are reiterated frequently within enigmatic representations of Buenos Aires: (1) inescapable cities, (2) shadow cities and (3) anthropomorphic and topomorphic cities. Inescapable cities are those that confine the inhabitant within Buenos Aires due to a number of phenomena; from labyrinthine topologies and infinite mathematical systems to limitless urban matrixes that repeat themselves unendingly. Shadow cities are the *doppelgängers* of urban

space; spaces that share uncanny similarities and traits that trigger recognition, but the cognitive process remains incomplete. Shadow cities can be stable and palimpsestic, as well as unstable and anachronistic. Anthropomorphic cities are those that acquire certain characteristics of their inhabitants, whether it is physiological or psycho-topological. In the case of topomorfosis, the process and ontological flow is reversed; the inhabitants acquire spatial traits. In this manner the individual acts as an anthrotopological record, registering aspects such as volition and the extension of urban representation.

BIOGRAPHICAL SKETCH

Michael James Wilson completed his B.A. as a Spanish major at Brigham Young University in 2000, his M.A. in Spanish was completed at the same institution in 2002. He entered Cornell University's Romance Studies PhD program the same year and received an M.A. in Romance studies in 2004. His doctoral dissertation was successfully defended before his Committee on the 28th of January of 2009. He is currently an Assistant Professor in the Facultad de Letras at the Pontificia Universidad Católica de Chile.

ACKNOWLEDGMENTS

I wish to thank my advisor, Dr. Edmundo Paz Soldán, for his guidance, time and advice throughout this endeavor. His encouragement was germane to the completion of this dissertation. I also express my gratitude to the other members of my committee, Dr. Debra A. Castillo and Dr. José María Rodríguez, for their steady guidance and willingness to share their knowledge with me.

TABLE OF CONTENTS

LIST OF FIGURES	vi
SUMMARY IN ENGLISH	viii
INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO I	23
CAPÍTULO II	72
CAÍTULO III	114
CONCLUSIÓN	161
BIBLIOGRAFÍA	167

LIST OF FIGURES

FIGURA 1: M.C. Escher, <i>Ascending and Descending</i> (1960) [lithograph, 35.5 x 28.5].	10
FIGURA 2: Metrópolis, ciudad sombra de Nueva York, del cómic <i>Superman</i> (DC Comics).	14
FIGURA 3: M.C. Escher, <i>Möbius Strip II</i> (1963) [woodcut, 35.5 x 28.5].	30
FIGURA 4: Viñeta de <i>Parque Chas</i> de Barreiro y Risso.	42
FIGURA 5: Viñeta de <i>Parque Chas</i> de Barreiro y Risso.	45
FIGURA 6: Viñeta de <i>Parque Chas</i> de Barreiro y Risso.	47
FIGURA 7: Kabbalistic plaque, <i>The Jewish Museum</i> .	56
FIGURA 8: <i>Ciudad</i> de Ricardo Barreiro y Juan Giménez.	60
FIGURA 9: <i>Ciudad</i> de Ricardo Barreiro y Juan Giménez.	61
FIGURA 10: <i>Ciudad</i> de Ricardo Barreiro y Juan Giménez.	63
FIGURA 11: <i>Ciudad</i> de Ricardo Barreiro y Juan Giménez.	64
FIGURA 12: Viñetas de <i>El Eternauta II</i> , Oesterheld y Solano López.	83
FIGURA 13: Viñetas de <i>El Eternauta II</i> , Oesterheld y Solano López.	85
FIGURA 14: Viñetas de <i>El Eternauta II</i> , Oesterheld y Solano López.	87
FIGURA 15: Viñetas de <i>El Eternauta II</i> , Oesterheld y Solano López.	88
FIGURA 16: Screenshot de <i>The Thirteenth Floor</i> (Rusnak, 1999).	92
FIGURA 17: Screenshots de <i>La sonámbula</i> (Spiner, 1998).	94
FIGURA 18: <i>The Cartesian Theater</i> originally published in Smithsonian 16 (1) (April 1985):97.	96
FIGURA 19: Viñetas de <i>Perramus</i> de Juan Sasturain y Alberto Breccia.	104
FIGURA 20: Viñetas de <i>Perramus</i> de Juan Sasturain y Alberto Breccia.	105
FIGURA 21: Viñetas de <i>Perramus</i> de Juan Sasturain y Alberto Breccia.	106
FIGURA 22: Viñetas de <i>Perramus</i> de Juan Sasturain y Alberto Breccia.	107
FIGURA 23: Viñetas de <i>Perramus</i> de Juan Sasturain y Alberto Breccia.	108
FIGURA 24: Viñetas de <i>Perramus</i> de Juan Sasturain y Alberto Breccia.	109

FIGURA 25: Viñeta de <i>El Eternauta</i> , Oesterheld y Solano López.	120
FIGURA 26: Viñeta de adaptación de <i>La ciudad ausente</i> al cómic, Piglia, De Santis y Scaffati.	125
FIGURA 27: Viñeta de adaptación de <i>La ciudad ausente</i> al cómic, Piglia, De Santis y Scaffati.	130
FIGURA 28: Viñeta de adaptación de <i>City of Glass</i> al cómic, Auster, Karasik y Muzzucchelli.	132
FIGURA 29: Viñeta de adaptación de <i>City of Glass</i> al cómic, Auster, Karasik y Muzzucchelli.	134
FIGURA 30: Viñeta de adaptación de <i>La ciudad ausente</i> al cómic, Piglia, De Santis y Scaffati.	135
FIGURA 31: Viñetas de <i>El Eternauta</i> , Oesterheld y Solano López.	136
FIGURA 32: Viñetas de <i>Ciudad</i> de Giménez y Risso.	139
FIGURA 33: Viñetas de <i>Ciudad</i> de Giménez y Risso.	141
FIGURA 34: Viñetas de <i>Ciudad</i> de Giménez y Risso.	144
FIGURA 35: Viñetas de <i>Ciudad</i> de Giménez y Risso.	145
FIGURA 36: Viñetas de <i>Ciudad</i> de Giménez y Risso.	146
FIGURA 37: M.C. Escher <i>Drawing Hands</i> , 1948 Lithograph.	154

SUMMARY IN ENGLISH

Introduction

The objective of this dissertation is to analyze uncanny and enigmatic manifestations of space in representations of Buenos Aires. This analysis will allow me to delineate the metaphysical nature of the spaces described and enable me to formulate an epistemic negative of urban ontology. I will be focusing on enigmatic representations of Buenos Aires found in narrative, comics and film. I employ the term “enigmatic” to describe urban phenomena that do not fall within the expected and logical behavior of spatial configuration within an urban matrix. While the causality and volition of these phenomena remains hidden due to their metaphysical nature, the observable events that manifest themselves in the representations allow an approximation to that which is not analyzable. The combination of the observable events assembles to create an ontological silhouette or epistemic negative.

This dissertation will focus on three different phenomena in particular that are reiterated frequently within enigmatic representations of Buenos Aires: (1) inescapable cities, (2) shadow cities and (3) anthropomorphic and topomorphic cities. Inescapable cities are those that confine the inhabitant within Buenos Aires due to a number of phenomena; from labyrinthine topologies and infinite mathematical systems to limitless urban matrixes that repeat themselves unendingly. Shadow cities are the *doppelgängers* of urban

space; spaces that share uncanny similarities and traits that trigger recognition, but the cognitive process remains incomplete. Shadow cities can be stable and palimpsestic, as well as unstable and anachronistic. Anthropomorphic cities are those that acquire certain characteristics of their inhabitants, whether it is physiological or psycho-topological. In the case of topomorfosis, the process and ontological flow is reversed; the inhabitants acquire spatial traits. In this manner the individual acts as an anthropological record, registering aspects such as volition and the extension of urban representation.

Buenos Aires

Buenos Aires is one of the Latin-American urban spaces that has been represented most frequently both in film and literature. In many cases, the representations have sought to portray a true-to-life vision of the city, virtually indistinguishable from the Argentine capital itself. Many of the works produced throughout the 20th century focused on certain aspects of the city in order to convey a sense of “personality” in the representation of Buenos Aires. Perhaps the most relevant example can be found in Roberto Arlt’s novels *Los siete locos* and *Los lanzallamas*, considered by many to be Latin America’s first urban novels. Jointly, they portray the Argentine capital as a dark and dantesque space through which the protagonist finds a weaving path to doom. As the century progressed, fantastic and science fiction themes began to take root in relation to Buenos Aires. From canonic authors such as Jorge Luis

Borges, Julio Cortázar and Adolfo Bioy Casares to Ricardo Piglia and graphic novelist H.G. Oesterheld, the fantastic and sci-fi made an indelible mark on the nature of the cities spatial ontology. Simultaneously, the graphic novel began to take root in argentine literature, establishing an extensive tradition in comics. As is the case with graphic novels on a universal scale, as well as with its origins, a considerable proportion of the material deals with themes that involve science fiction and the fantastic. The construct of Buenos Aires through the lens of the graphic novel, as well as through the well established fantastic narrative tradition, becomes reformulated in a variety of enigmatic topologies. The uncanny and strange representations of Buenos Aires are not an anomaly within the argentine canon, but rather the norm. These historical and thematic elements make of Buenos Aires an ideal subject and case study for this dissertation.

CHAPTER I

The inescapable city is a manifestation of enigmatic spatial phenomena that, in the case of Buenos Aires, finds its roots in the works of Borges. From narrations such as *La biblioteca de Babel* to poems like *Arrabal*, spatial uncanniness becomes a prevalent theme. In the case of *El sur*, we encounter a protagonist that is unable to escape Buenos Aires because he is trapped in a psycho-topological *mise en abyme*; the city repeats itself in a micro and macrocosmic infinite regression. Other examples, such as Gustavo Mosquera's film, *Moebius*, play on borgesian themes and formulate an

enigmatic space beneath the argentine capital. The film takes place under the city, in the subway system. The web of tunnels becomes so complex that an irrational mathematical system arises; a moebius strip. Due to the enigmatic topology, a train carrying a number of passengers disappears in the subway system. The previous examples manifest the uncanny repetition of spaces, as well as infinite regressions that confine the inhabitant. These are described by Douglas Hofstadter as irrational systems called “Strange Loops” because of the inevitable return to the point of origin, regardless of the trajectory taken by the individual seeking to escape. This, in turn, provokes the uncanny or *unheimlich*; the disconcerting sensation described by Sigmund Freud as a feeling of unfamiliar familiarity.

The inescapable city in representations of Buenos Aires also finds expression in hyperspatial phenomena. Hyperspace is a space that gives access or transports the inhabitant from one geographical point to another, working as a portal that avoids the intervening spaces. One example of this can be found in Borges’ *El Aleph*, which tells the story of a point in space that contains all other points in the universe. This enigmatic phenomenon becomes inescapable in cases like Ricardo Barreiro’s graphic novel, *Parque Chas*, in which the inhabitants of Buenos Aires enter certain coordinates and vanish without a trace.

Finally, there are cases of physical obstruction through ubiquity and metaphysical barriers that constrain the inhabitant through invisible forces. In Barreiro and Giménez’s graphic novel *Ciudad*, the protagonist finds himself in an unending representation of the city, unable to cross its borders because there are none to be found. In Borges’ poem *Arrabal*, the enigmatic phenomena is not ubiquity, but rather an irrational and invisible volition that

keeps the poetic voice from being able to step over the city limits. He cannot bring himself to abandon the outer reaches of Buenos Aires and when he tries, his steps physically fail him.

In the preceding cases, the uncanniness of the circumstances registers itself in the inhabitant. These represented experiences within the confines of Buenos Aires allow a reduction of the enigmatic space that enables the isolation of the metaphysical and unanalyzable elements of the enigmatic ontology. The phenomena described delineate an epistemic negative of the metaphysical city, which allows us an approximate understanding of how the inhabitant and the habitat, Buenos Aires, share identity traits. In Chapter I, a binary monism manifests itself through anthrotopological imprints of Buenos Aires in the inhabitant. These interiorized cartographies, whether they are drafted by *unheimlich* experiences, irrational horror or simple disorientation, signal the assimilation of the enigmatic space within the inhabitant.

CHAPTER II

The phenomenon of the shadow city or *doppelgänger* city refers to urban representations that are mnemonically recognizable; certain aspects trigger a cognitive process that leads one to identify the space with a particular city. In a sense, one could articulate that in notable shadow cities such as Superman's Metropolis or Batman's Gotham City, the topological origin is ciphered. The urban *doppelgänger* functions as a palimpsest which, if deciphered, reveals its ontological genealogy. In the case of Buenos Aires, a

long standing literary tradition has repeatedly guised the argentine capital through shadow ciphers. These *doppelgänger*s manifest themselves in two distinct ways: the stable shadow city and the unstable shadow city.

The stable class is one that maintains its mnemonic traits as well as a clear genealogy. In these cases, the uncanny process comes to complete fruition. Perhaps the most emblematic example is Borges' *La muerte y la brújula*, in which Buenos Aires is ciphered through a European, mostly French, nomenclature. At the same time, a partial recognition is possible through the recognizable traits, thus formulating an uncanny and stable shadow city. In H.G. Oesterheld's *El Eternauta II*, we are presented a post-apocalyptic palimpsest of Buenos Aires. In the graphic novel, the protagonists are transported to a city so devastated that the ruins are hardly visible; flat and overgrown by prairie grass. Yet, the imprint of Buenos Aires remains and the inhabitants experience both a process of pre-apocalyptic sublime as well as post-apocalyptic uncanny. This shadow city is also stable, given that the traits are not in flux and the cognition is defined.

The unstable shadow city fluctuates ontologically, both in a temporal and anachronistic manner as well as in a topological sense. Temporal instability manifests itself through uncertainty of chronology as well as the presence of anachronisms. In the case of Fernando Spiner's film, *La sonámbula*, Buenos Aires finds its *doppelgänger* in the form of a virtual and dream-state representation of the city. The ontological instability lies primarily in its virtual nature; it is an immaterial analogue of the external and palpable representation of Buenos Aires. The virtual city is subject to temporal anomalies and topological fluctuations, making the mnemonic process of cognition an increasingly complex phenomenon. The uncanny familiarity is

constantly reformulated as to adapt to new and continuously changing circumstances. The cognitive complexities and ontological uncertainty in this class of shadow city become even more evident in Alberto Breccia and Juan Saturain's graphic novel *Perramus*. In the narration, Buenos Aires is represented by a city called Santa María (reminiscent of the city's colonial name, Nuestra Señora Santa María del Buen Ayre, as well as Juan Carlos Onetti's use of the name for his own formulation of a shadow city in *La vida breve*), in which the topology is in constant flux, risking even its disappearance from the map. The protagonists of *Perramus*, struggle interpreting the topology and even, at times, perceiving the physicality of its streets and buildings. Santa María not only fluctuates in and out of existence, but its configuration seems to change continuously. Visually, the graphic novel depicts the uncertainty of space by maintaining a dynamic aesthetic that plays on a chaotic use of light, dimension and geometric shapes. Familiarity appears in flashes only to quickly disappear behind visual confusion. Cognition is sporadic and the duration of the uncanny is constantly renewed through the instability of the topography.

CHAPTER III

The anthropomorphic city, as well as the topomorphic inhabitant, is the focus of this chapter. The analysis of the acquired traits, both by urban space as by the citizen, allow a closer look at the anthrotopological imprints and the ontological porosity that manifests itself in the enigmatic representations of Buenos Aires.

Anthropomorphic urban spaces, or anthropoidal cities, are those that manifest phenomena such as volition, consciousness and mental and interstitial states that expose a complex and life-like ontology. These traits may include the city's manipulation and control over the inhabitant, whether it is physical or psychological, as well as its shared consciousness and mortality. Perhaps the clearest example of the anthropomorphic city can be understood through the concept of cyborg urbanism. In Ricardo Piglia's novel *La ciudad ausente*, Buenos Aires is literally hooked up to a machine created by Macedonio Fernandez. This machine is made from the cadaver of Macedonio's dead wife and is hardwired into the city. The machine is a cyborg and Buenos Aires becomes an extension of the apparatus. This allows the city to become an anthropod, to experience changes through the volition of the cyborg and to, in a sense, be ontologically terra-formed. A phenomenon such as volition and physiological morphosis is suddenly ascribed to a spatial configuration. Buenos Aires is no longer inert nor inorganic, it becomes cyborg; the hybrid state between inert/inorganic and animated/organic.

Topomorphosis is manifested when the subject is transformed, either physically or mentally, by the city's topology and/or its anthropomorphic ontology. In cases such as Borges' poem *Las calles*, the transformation is metaphysical in nature, the subject becomes space and, thus, carries Buenos Aires within him. The organicist view of urban space becomes literal and internalized; the street, sidewalks and avenues become the subject's entrails, making Buenos Aires portable; its spatial configuration goes wherever the inhabitant displaces himself. The paradigm is inverted; rather than the inhabitant being contained by the city, the city is contained within the inhabitant.

In Barreiro and Giménez's graphic novel, *Ciudad*, the topomorphic manifestation becomes evident through the anthropomorphic volitive power of the city. In the novel, the protagonists suddenly find themselves in a spectral representation of Buenos Aires that not only imprisons them, but also imprints its volition on their identities. All those that find themselves lost in the city are subject to subtle impulses identified as the will of the metropolis. Ultimately, these pulses of volition are assimilated by the inhabitants and their will mirrors that of the urban space in which they displace themselves. In *Ciudad*, the city wills the subjects towards an impossible center (impossible because of the infinite topology of the urban space in *Ciudad*) and motivates them to commit the ultimate act of volition: suicide. In this case, the inhabitants "become" city and transform in self-extirminatory devices, suggesting that the city itself may desire extermination.

While in both the anthropomorphic city and the topomorphic inhabitant, external causality may be evident (drive towards animation or self-destructive desire) the underlying causality remains epistemologically unattainable. The representations of Buenos Aires and its inhabitants analyzed in this chapter remain enigmatic. By anthropomorphizing the city, the questions of volition become subject to the same unanalyzable phenomena present in the human mental states. Additionally, spatial qualia hybridized with anthropomorphic mental states manifest observable conduct in the represented inhabitant, yet the causal process remains metaphysical.

Conclusion

The previous chapters function as an analysis and delineation of the epistemic negative created by a diverse sample of urban representations. The metaphysical aspects of the spatial representations of Buenos Aires remain shrouded, yet the observation of uncanny and anthrotopological phenomena allow an approximation to the underlying inertia that catalyzes enigmatic manifestations. The representations of Buenos Aires in literature, film and comics provide a complex and compelling ontological framework that opens interesting and nuanced epistemological paths toward a better understanding of metaphysical urban space.

INTRODUCCIÓN

I.

Ciudades metafísicas

Los espectadores aficionados a películas como *Metrópolis*, *Blade Runner*, *Brazil* o *Dark City* reconocen de forma inmediata el impacto del espacio urbano en una narración visual, más aún, aquellos que buscan entender la naturaleza de este espacio se percatan de ciertos elementos enigmáticos que desafían la noción tradicional de la ciudad. Con lo antedicho, confieso que mi propio interés en el espacio urbano no se produjo al ir descubriendo las grandes obras literarias que tratan con la metrópoli, sino que me vine a dar cuenta de estas curiosidades espaciales mientras vivía en Buenos Aires y consumía altas dosis de cultura popular, o sea cómics y cine. Las películas y las historietas que más me atraían eran aquellas dominadas por un entorno urbano donde la ciudad superaba las limitaciones de un espacio anodino y predecible. Es precisamente el carácter enigmático del espacio urbano, tal como se retrata en aquellos medios, lo que se convirtió en el enfoque de mi interés. Antes de proseguir, aclaro que empleo el término “espacio enigmático” para designar un espacio de naturaleza peculiar; dicho espacio anómalo se puede describir de acuerdo con sus circunstancias empíricas, sin embargo, su causalidad metafísica no se puede racionalizar ni cuantificar.

Para ilustrar el concepto de la ciudad como un espacio enigmático se puede señalar una serie de películas vistas en el cine reciente; largometrajes como *Brazil*, *Dark City* e incluso *The Truman Show*, donde presenciamos una de las expresiones más impactantes del espacio enigmático, o sea, la urbe inescapable o “urbe ubicua”. En estas películas hallamos a individuos que buscan inútilmente huir de la ciudad. Aunque estos fracasos y frustraciones se pueden definir empíricamente, sea refiriéndose a una serie infinita de callejones sin salida, a obstáculos inexplicablemente coordinados, o a la imposibilidad del escape corpóreo, la causalidad de estos fenómenos desconcertantes es ignorada por el protagonista durante su proceso de extravío. Tal es el caso de *Dark City*, donde el protagonista, John Murdoch, se da cuenta de que no tiene memoria alguna de estar físicamente fuera de la ciudad y, al percatarse de esta peculiaridad, se propone la tarea de salir de ella. Sus esfuerzos son vanos, pues cada vez que intenta abandonar la ciudad se encuentra con callejones sin salida. Cuando pide a otros conciudadanos que le indiquen cómo salir de la urbe, éstos no tienen problema para iniciar sus indicaciones pero siempre acaban perdiendo el hilo y, confundidos, ya no saben como darle rumbo. Para John Murdoch, la urbe se ha transformado en un espacio sumamente enigmático dado que, hasta el día en que se le ocurre intentar un escape, él tenía cierta noción de cómo se debería comportar el espacio que habitaba y, a la vez, para él la ciudad siempre se mantuvo dentro de los parámetros de un espacio racional. Las circunstancias de la ciudad cambian para Murdoch cuando él explora una faceta del espacio que jamás había analizado. Se trata de los confines de la metrópoli. Aunque él percibe y comprende la mecánica de los fenómenos que le obstruyen la salida (la aparición de murallas que no existían el día anterior,

calles que vuelven a su punto de inicio, habitantes con memorias que se desvanecen, etc.), lo que lo desconcierta es su incapacidad de comprender la causalidad del fenómeno. Murdoch incluso se encuentra con otro hombre, Walenski, que una vez buscó entender la naturaleza enigmática de la ciudad y terminó perdiendo la cordura.

Cito a *Dark City* tanto por la manera explícita en la que se aproxima a la ciudad enigmática como por la universalidad del caso; es una ciudad que no le pertenece a ninguna nación, país o cultura en particular, sino que su identidad está a la merced de los Extraños: una raza alienígena que controla la fisonomía de la ciudad. Sirve para ilustrar con claridad la noción de la urbe enigmática, sin embargo, *Dark City* es solamente un ejemplo de representaciones enigmáticas de la ciudad en la cultura popular norteamericana. Ejemplos abundan también en la literatura, el arte y los cómics; este último es particularmente relevante cuando se observa el precedente que establece al retratar ciudades conocidas (como Nueva York o Chicago bajo el disfraz de Metrópolis o Ciudad Gótica). Sin embargo, el enfoque de esta tesis no es la representación de la ciudad norteamericana, ni el de la ciudad universal, sino las representaciones enigmáticas de Buenos Aires.

Buenos Aires

La ciudad de Buenos Aires es una de las urbes más representadas dentro del cine y la literatura hispanoamericana. En muchos casos, las representaciones buscan formular una representación virtualmente

indistinguible de la capital misma. Casi de manera unánime las obras se enfocan en algún aspecto o “personalidad” de la ciudad. Quizás uno de los puntos de referencia más significativos se halla en *Los siete locos* y *Los lanzallamas* de Roberto Arlt, un texto considerado como la primera novela urbana de Argentina. En la obra de Arlt, Buenos Aires es representada como un espacio sórdido, oscuro y nihilista. El protagonista, Erdosain, recorre el bajo-mundo de la ciudad y se encuentra con personajes nefastos en espacios igualmente siniestros. Por muy caracterizado que esté el espacio en la novela de Arlt, no se considera como un espacio enigmático por la simple razón de que no opera fuera de la racionalidad ni se aleja de manera significativa de la cognición topológica de Buenos Aires. A la vez, la tradición literaria bonaerense ha incluido en su canon la literatura fantástica y la ciencia-ficción; incluso se podría decir que son una parte fundamental de la identidad literaria argentina. Desde escritores como, por ejemplo, Leopoldo Lugones, Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy-Casares y Julio Cortázar hasta Hector G. Oesterheld y Ricardo Piglia, se puede observar una clara genealogía literaria que recurre con frecuencia a lo fantástico y a la ciencia-ficción para retratar sus entornos. Principalmente, el entorno que obsesionaba a muchos de estos escritores era el espacio urbano, particularmente Buenos Aires; sea el centro mismo de la ciudad, los barrios y los arrabales o la periferia. La capital argentina se convirtió en la quintaesencia del espacio metafísico para la literatura argentina. A la vez, a partir de la segunda mitad del siglo XX, la tradición del cómic y la novela gráfica comenzó a cobrar fuerza en Buenos Aires. Este género relativamente nuevo traía con él la fuerte carga urbana que ya se había establecido en los cómics norteamericanos. Esto resultó en que Buenos Aires se manifestara como protagonista de muchas de las primeras

novelas gráficas argentinas; sea *El Eternauta*, *Evaristo*, *Perramus*, *Parque Chas*, *Ciudad* o la variedad de relatos gráficos que aparecieron de manera serializada en la revista *Fierro*. Esta “urbanización” de la novela gráfica, combinada con la tradición de lo fantástico y de la ciencia-ficción que ya se había establecido en argentina, produjo una variedad de representaciones enigmáticas de la ciudad de Buenos Aires. Estas mismas tendencias luego se tradujeron al cine argentino con películas como *Moebius* y *La Sonámbula*, aprovechando, de la misma forma que lo hizo el cómic, el elemento visual para comunicar las anomalías urbanas.

Tomando en cuenta lo previo, las representaciones de la ciudad de Buenos Aires proveen una oportunidad amplia para la aproximación y el análisis de la topología enigmática de la urbe. La literatura, el cine y el cómic bonaerense establecen y reformulan distintas manifestaciones de la capital argentina de tal manera que permiten abarcar diversos aspectos de la ontología urbana. Tal como el ejemplo de *Dark City*, la tradición bonaerense explicita la variedad de fenómenos urbanos, mientras que la causalidad siempre se mantiene al margen de la cognición, cabalmente metafísica e inabarcable.

Objetivos y metodología

Los casos como el de *Dark City* conducen al espectador o lector a una importante aporía: ¿Cuál es la naturaleza ontológica e irracional de estas urbes ficcionales? Se podría aseverar que, por la definición de lo enigmático como se ha delineado en este texto, semejante pregunta es tautológica, pero

si invertimos la metodología, produciendo así un negativo epistémico, es posible definir la silueta de esta ontología. Tal como la astrofísica utiliza la ausencia de factores cuantificables para detectar algo invisible, como por ejemplo la ausencia de luz en relación a su entorno para detectar la presencia de un objeto celeste con gravedad masiva o el comportamiento pendular de una estrella como evidencia de un planeta invisible en su órbita, el estudio de las peculiaridades dentro del entorno urbano es esencial para poder aproximarse al vacío creado por la ontología enigmática de la ciudad. Es precisamente por esa razón que este trabajo identificará y definirá las diferentes incidencias del espacio enigmático en las construcciones literarias y cinematográficas de la ciudad de Buenos Aires. A la vez, es crucial entender que me aproximaré a las narraciones de forma específica, o sea, que este análisis interpretará la ciudad literaria como una expresión espacial. Tradicionalmente la presencia de la urbe en un texto narrativo se considera, más que nada, como una expresión literaria, es decir, la ciudad es un elemento más en la construcción de la obra literaria, definida por términos como “escena” o “trasfondo” y de ella se derivan interpretaciones estrictamente “literarias” con el objetivo de alcanzar un mayor entendimiento del texto. En otros casos, los elementos enigmáticos del espacio metropolitano son estudiados e interpretados como alegorías de ciertas preocupaciones sociales, políticas, éticas y morales, o, en todo caso, sus peculiaridades se califican de desplazamientos psicoanalíticos. Este trabajo invierte este paradigma y se acerca a ciertos textos como expresiones del espacio urbano, literalmente extrayendo de la obra literaria una matriz topológica que requiere ser analizada.

Mi objetivo es detenerme y enfocarme en el espacio creado por las obras, sin intenciones alternas, y estudiar lo que ha sido dejado atrás o ignorado por una crítica empeñada en señalar la alegoría social, política, ética o psíquica. Aunque esta metodología pueda facilitar cierta aproximación interpretativa a las obras en sí, su presencia sería un derivado circunstancial, ya que el objetivo principal de este trabajo es comprender los espacios urbanos creados por las narraciones y no las narraciones en sí. Por lo tanto, se considerará muy secundario el peso e importancia de la obra dentro del establecimiento canónico; el criterio de relevancia será, más bien, que se presenten formulaciones novedosas de Buenos Aires, sea dentro una novela clásica, un cómic, o una película. Dicho brevemente, las obras que se analizan en este trabajo crean, para su propia utilidad, un espacio urbano, pero, a la vez este espacio conceptual es sostenido por su propia metafísica y, como tal, puede ser analizado de forma independiente, sin la necesidad de formular un vínculo espacio-narrativo.

Negativo epistémico

Con lo establecido hasta aquí, es preciso definir cuáles son los fenómenos empíricos que componen el negativo epistémico de la urbe y, de tal forma, poder aislar su naturaleza enigmática. Para lograr un retrato de aquellos fenómenos peculiares que ocurren en ciertas ciudades literarias y cinematográficas, es necesario adquirir una perspectiva interior de la obra. Por esta razón un perceptor interno, se manifieste en forma de narrador o de personaje, es esencial para poder procesar el espacio urbano tal como lo

plantea la narración. Esta perspectiva del perceptor es una función del individuo en sí. Por una mecánica de transferencia, el individuo opera como un registro antrotopológico, asumiendo una existencia que se aparta de las masas y de la sociedad, y que transita dentro de las coordenadas urbanas, transmitiendo su experiencia espacial por medio de una variedad de morfosis ontológicas. Tomando estos registros del individuo, podemos aislar las circunstancias peculiares que se manifiestan en el entorno urbano y, así, navegar las fronteras cognitivas de lo metafísico. Los fenómenos que serán analizados en este trabajo incluyen: a) ciudades inescapables: topologías autoreferentes, hiperespacios, la repetición de similares y fronteras intransitables b) ciudades sombras: permutaciones estáticas y permutaciones inestables, c) el antropomorfismo de la metrópoli y el topomorfismo del individuo.

II.

Urbes inescapables

Buenos Aires, concebida como un espacio que frustra, desorienta y confina, formula su inescapabilidad de tres distintas maneras: topologías infinitas, repetición de similares y fronteras intransitables. La primera, topologías infinitas y autoreferentes, se refiere a trayectorias de desplazamiento por las cuales el individuo puede movilizarse por un periodo y distancia infinita, pero que jamás permite una salida de aquel sistema topológico y que, sin variar, vuelve a su punto de partida. El efecto de este

fenómeno experimentado por el sujeto fue descrito por psicoanalíticos como Ernst Jentsch y Sigmund Freud al desarrollar y ampliar el concepto de lo *unheimlich* —el desconcierto y el terror que resulta de la confrontación con algo que previamente había sido familiar pero que de alguna forma se ha transformado en algo ajeno, desconocido o cuasi-conocido y, paradójicamente, dotado con una suerte de familiaridad desfamiliarizada. Más adelante, Tzvetan Todorov redefine lo *unheimlich* en su libro, *The Fantastic*, donde ofrece una alternativa a la versión psicoanalítica, definiéndolo como un subgénero literario de lo fantástico. Tomando en cuenta su pluralidad semántica, es preciso advertir que mi uso de lo *unheimlich* se limita a la función de su efecto *a posteriori* sobre la identidad, ésta siendo útil para extraer una cartografía espacial del individuo que lo experimenta. En consecuencia, *no* se extiende el papel de lo *unheimlich* al de un desplazamiento de culpabilidad y terror ante la revelación de lo reprimido o de un secreto preexistente inadvertidamente autoexpuesto, como si fuese un doble del ego; su uso es estrictamente antrotopológico, prescindiendo de cualquier interpretación de lo *unheimlich* como un resultado de origen preexistente o *a priori*.

En las topologías infinitas y autorreferentes, lo *unheimlich* se manifiesta por medio del retorno infinito y la pérdida de la expectativa de trayectorias familiares. Una de las mejores visualizaciones de una topología infinita y autorreferente se puede observar en *Ascending and Descending* de M.C. Escher donde las figuras encapuchadas parecen estar definitivamente ascendiendo (o descendiendo) los escalones, pero al avanzar se nota que siempre están alcanzando el pie (o cima) de los escalones, eternamente escalando (o descendiendo) sin lograr ascender (o descender).

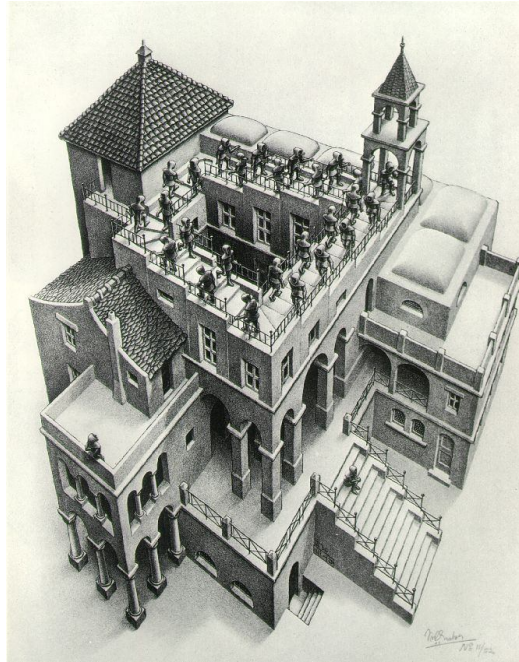


FIGURA 1: M.C. Escher, *Ascending and Descending* (1960) [lithograph]

Una topología infinita, similar a la de Escher, se encuentra en el largometraje de Gustavo Mosquera, *Moebius*; una película que narra la historia de un tren subterráneo de Buenos Aires que, tras complicarse la red de rieles, se ha extraviado bajo la ciudad, avanzando sin escape por una tira geométrica. Es por medio de esta paradoja de trayectorias que la metrópoli se vuelve virtualmente infinita al participar de un sistema topológico autoreferente; un fenómeno y sistema paradójico al que Douglas Hofstadter se aproxima en su libro, *Gödel, Escher, Bach*, y denomina “*Strange Loop*”.

La repetición de similares comparte un fenómeno fundamental con el concepto de la topología infinita; ambos siguen un proceso en el que se reiteran los puntos de referencia espacial. Sin embargo, en el caso de la

repetición de similares o infinita duplicación, los puntos de referencia no se reiteran a causa de un retorno infinito al las mismas coordenadas vía *Strange Loop*, sino se reiteran por una suerte de omnipresencia. Momentos de desorientación espacial, de parte del perceptor a causa de la repetición de similares, son observados en algunas obras de Jorge Luis Borges, como *El zahir* y *La biblioteca de Babel*. En condiciones extremas, como las de *La biblioteca de Babel*, la repetición es tal que la noción de ubicación macrocósmica se vuelve obsoleta, y cualquier aseveración que pretenda orientar es inevitablemente tautológica. En consecuencia, el sujeto percibe esta repetición y se desorienta, o la acepta como tal, y se resigna ante un espacio inescapable. Tal es el caso de la infinita duplicación en *El sur* de Borges, aunque en este relato la estructura de repetición de similares es la de un *mise en abyme* microcósmico, donde una serie infinita de espacios son contenidas dentro de sus antecesores. En el caso de la novela gráfica *Ciudad* de Ricardo Barreiro y Juan Giménez, los protagonistas se encuentran rodeados por una ciudad literalmente interminable, las estructuras arquitectónicas se duplican infinitamente, imposibilitando un escape convencional. El avance por coordenadas cartesianas pierde todo sentido y, como en *La biblioteca de Babel*, el movimiento relativo se convierte en una empresa imposible. En estos ejemplos, lo *unheimlich* es experimentado por el individuo porque la repetición de lo familiar es tan exponencial que se desfamiliariza; la barrera entre lo conocido y lo ajeno se disuelve, resultando en una dualidad epistemológica —lo familiar es inevitablemente ajeno y viceversa.

Otra manifestación de la ciudad inescapable se presenta en la forma de hiperespacios. Los hiperespacios poseen la característica de abrir un

portal que puede mostrar o transportar al sujeto habitante desde un punto determinado a otro sin la necesidad de recorrer el trecho intermedio. A diferencia de las topologías autorreferentes, un hiperespacio no necesariamente regresa a su punto de origen, su trayectoria no es circular ni de una geometría irracional como el de una tira moebius. El hiperespacio le entrega a la ciudad enigmática la posibilidad de literalmente “tragar” a sus habitantes sin dejar rastro alguno. Quizás el hiperespacio bonaerense más emblemático se encuentra en *El Aleph* de Borges. El Aleph es un punto que posee todos los puntos y, por ende funciona como un hiperespacio que accede a una infinitud de espacios y tiempos. Otros ejemplos se encuentran en obras como *El perseguidor* de Julio Cortázar, un relato en el cual el protagonista experimenta anomalías temporales, o en el cómic *Parque Chas*, de Ricardo Barreiro y Ricardo Risso, en el cual un barrio de Buenos Aires está plagado de hiperespacios capaces de extraviar a aquel que tenga la mala fortuna de cruzarse con ellos.

La urbe periférica y el dilema de la frontera intransitable son espacios donde el escape de la ciudad pareciera estar al alcance del sujeto, pero, dentro de un sistema enigmático, esta proximidad es ilusoria y el fracaso es ineludible; el cruce a lo exterior se torna inalcanzable. Este fenómeno se observa en obras como *Arrabal* de Borges y *62, modelo para armar* de Julio Cortázar. En *Arrabal* el individuo contempla la periferia de Buenos Aires, observando cómo el límite entre la urbe y la intemperie se desdibuja. Tentado por el espacio abierto, el individuo intenta cruzar la frontera y, aunque no haya nada obstruyendo su avance, le es físicamente imposible abandonar la ciudad. Al igual que la casa inescapable en *El ángel exterminador* de Buñuel, se puede observar un fenómeno espacial en el cual el habitante de dicho

espacio se encuentra confinado a pesar de la falta de obstáculos materiales, e.g. los muros y callejones sin salida vistos en *Dark City*. Aparte de a las teorías de Hofstadter, emplearé las ideas del metamatemático, Georg Cantor, y su estudio de modelos infinitos dentro de sistemas finitos para aproximarme al análisis de fronteras intransitables y sus topologías paradójicas.

Ciudades sombra

El concepto de la ciudad sombra se refiere a un espacio urbano que de alguna forma es un doble o *doppelgänger* de otra ciudad; típicamente la ciudad referente es percibida como un espacio de clase superior en la jerarquía ontológica (sea por su fundación previa o por ser una ciudad tangible por encima de una ciudad ficcional). Cualquier ciudad representada, al basarse en un referente, es de cierta forma una ciudad sombra, sin embargo, este análisis se enfocará en sombras que intencionalmente buscan cifrar la topología para que la re-cognición se mantenga incompleta. Uno de los ejemplos clásicos de la ciudad sombra de clase cifrada se encuentra en *El Infierno* de Dante Alighieri; los nueve círculos del infierno sirven como un *doppelgänger* siniestro de Florencia: una necrópolis habitada por los espectros de su pasado. A la vez, a partir del siglo XX, la cultura pop se apropió de la ciudad sombra por medio de los cómics, creando ciudades palimpsésticas como Metrópolis o Ciudad Gótica. Los cómics de los principios del siglo XX crearon espacios urbanos que cifraban rasgos de ciudades conocidas como Nueva York y Chicago; los *doppelgängers* lograban simular la sensación de estas ciudades sin incluir siquiera un edificio o

monumento que sea idéntico a los que se encontrarían en las ciudades referentes. Por lo previo, la re-cognición es parcial, y la urbe representada se mantiene a un grado de distancia ontológica de su origen.



FIGURA 2: Metrópolis, ciudad sombra de Nueva York, del cómic *Superman* (DC Comics).

En varias de las representaciones de Buenos Aires, el espacio de la ciudad es levemente alterado y esta alteración tiene consecuencias que vuelven a invocar lo *unheimlich*; aunque esta vez no resulta de la reiteración de espacios ni de su ubicuidad, sino de infinitas permutaciones de lo reconocible. De esta manera la cognición del espacio siempre está “en la

punta de la lengua”, proyectando destellos de familiaridad, pero sin permitir un reconocimiento total de Buenos Aires. A esta manifestación del espacio enigmático se la puede denominar ciudades sombra o sombras urbanas. Vemos sombras de Buenos Aires en obras como *La muerte y la brújula* de Borges donde se manifiesta una versión extrañamente reconocible de Buenos Aires. Las coordenadas de la capital son recorridas en un relato policial, sin embargo, la forma en que los espacios son representados desconcierta al lector, los nombres de los puntos de referencia han sido alterados y se formula un palimpsesto de Buenos Aires. El fenómeno *unheimlich* se manifiesta a causa del desciframiento del palimpsesto; la ciudad sombra está cifrada de manera mnemónica, provocando así un proceso de re-cognición limitada.

En estos y otros casos, la urbe se encuentra en una condición permutada; en algunas versiones la permutación es estática, o sea que la alteración de su identidad espacial está determinada. Aunque la topología es una sombra, su identidad se mantiene de manera estable, es un *doppelgänger* estático y, una vez que se logra un grado de cognición, las coordenadas se mantienen predicibles. De la misma manera, la manifestación de lo *unheimlich* está únicamente vinculada a esta permutación estática. Hallamos ciudades sombra de permutación estática en la representación de Buenos Aires manifestada en *La muerte y la brújula* y en la construcción de Buenos Aires en *El Eternauta II*; en esta última, la novela gráfica se ambienta en una representación de Buenos Aires del siglo XXII, en la cual la ciudad ha sido completamente destruida y solamente se detectan rastros y cicatrices de la capital bajo la vegetación ubicua. El concepto del palimpsesto urbano se vuelve particularmente relevante en el caso de *El*

Eternauta II. En otros casos la ciudad sombra está en un flujo de permutación constante, tal como se observa en la representación de Buenos Aires en la película *La Sonámbula* de Fernando Spiner, donde los espacios sufren fluctuaciones de identidad al estar sometidos a la infinita regresión de un teatro cartesiano. El Buenos Aires representado es simplemente uno de los posibles *doppelgängers* distribuidos por una jerarquía de infinita regresión. A la vez, su inestabilidad se acentúa al estar entre una condición cyborg y onírica; esta misma indeterminación hace que la ciudad sombra se mantenga en fluctuación constante. Otra ciudad sombra de Buenos Aires con una topología inestable es la metrópoli Santa María que se formula en el cómic de Alberto Breccia y Juan Sasturian, *Perramus* (aquí la urbe comparte el mismo nombre que usa Onetti para disimular Buenos Aires en *La vida breve*, derivado del nombre colonial de la ciudad: Ciudad de Nuestra Señora Santa María del Buen Ayre). A diferencia de la Santa María de Onetti, esta versión no es un espacio determinado ni estático y se pueden observar interminables morfosis del espacio a lo largo de la narración. En cierto momento de *Perramus*, la integridad física de la ciudad sombra se ve comprometida y arriesga desaparecer completamente.

El fenómeno de la ciudad sombra o *doppelgänger* hace evidente los procesos cognitivos y los artefactos mnemónicos dentro de un espacio urbano enigmático. Es clave aquí la cifra y el desciframiento de la topología, sin embargo, la re-cognición siempre es parcial, lo familiar es anómalo, desfamiliarizado; el extrañamiento se agudiza justamente a causa del Buenos Aires cifrado en el palimpsesto topológico. Lo *unheimlich* vuelve a manifestarse en estas ciudades sombra. En los casos de una permutación estática, como se da en *La muerte y la brújula*, la genealogía ontológica, aún

cuando es desconcertante, se mantiene estable. En el caso de un permutación fluctuante, sea el caso de *La Sonámbula*, el extrañamiento es constantemente vertiginoso, la ontología no se ancla y es inestable; los procesos de re-cognición precisan ser recalibrados con cada cambio fenomenal.

Antropoides y topopoides

Uno de los fenómenos más recurrentes de la urbe enigmática es la morfosis de la ciudad y del individuo. Por un lado se puede observar la antropomorfosis de Buenos Aires y su acercamiento a la condición de antropoide al ir adquiriendo la identidad del habitante. Por otro lado, vemos el fenómeno anverso en la topomorfosis del individuo por el cual el habitante gradualmente se transforma en *topos*. En el caso de la antropomorfosis de la urbe existen obras donde el fenómeno se manifiesta de forma sutil, tal como se observa en el cómic *El Eternauta* de H. G. Oesterheld y Francisco Solano Lopez. Los protagonistas de *El Eternauta* ambulan por una versión de Buenos Aires en la que se han exterminado los habitantes y, al estar desierto su paisaje arquitectónico, se convierte en un espacio ominoso. Al enfrentarse a un espacio familiar, como es la ciudad, sin la presencia de sus habitantes, se reitera lo *unheimlich* y el espacio urbano en sí se convierte en el *único* habitante. Los sobrevivientes se sienten observados, pero no por los ojos de algún confabulador, sino por la ciudad en sí. Adicionalmente, la representación de Buenos Aires en *El Eternauta* como un espacio post-apocalíptico le otorga una ontología particularmente antropomorfa; pasa a ser

un sobreviviente del fin del mundo. La ciudad desafía lo que implica el “fin del mundo” por el simple hecho de permanecer, sin embargo, al transcurrir la narración, su estado antroipoide hace una transición al adoptar otro estado antropomórfico; Buenos Aires muere.

La metrópoli desierta y su antropomorfosis aparece también en obras peninsulares como el largometraje de Alejandro Amenábar, *Abre los ojos*, y el cuento de ciencia ficción de Miguel de Unamuno, *Mecanópolis*. El antropomorfismo de *Mecanópolis* es notable porque toma el concepto de la ciudad topoipoide y la lleva a sus límites, creando una ciudad que no solamente está desierta, pero que es automatizada y poseedora de cierta conciencia y voluntad. En el caso de Buenos Aires, Piglia formula un espacio similar al de Unamuno en *La ciudad ausente* en donde el protagonista descubre que la ciudad es parte de una máquina de memoria y que la urbe que habita es virtualmente un *cyborg*.

Me aproximaré a los casos como la novela de Piglia y los cómics de Oesterheld/Solano Lopez, partiendo con las ideas de Jane Augustine y su artículo, *From Topos to Anthropoid: The City as Character in Twentieth-Century Texts* y concluyendo con el dilema que presenta el monismo hegeliano dentro de un paradigma espacial. Aunque el monismo tradicionalmente se emplea como una alternativa al dualismo al referirse a la relación (o falta de ella) entre la mente y el cuerpo, en este caso podemos tomar el monismo neutral, tal como lo define el atomismo lógico de Bertrand Russell [la relación intrínseca entre dos elementos, a pesar del hecho de que no son una sola entidad, sino una pluralidad de entidades formuladas dentro de un sistema relacional. (Flew, 237)] y aplicarlo de forma macrocósmica para vincular el individuo y el espacio que habita.

Tomando las mismas ideas pertinentes a la antropomorfosis de la ciudad, se puede invertir el modelo y analizar la topomorfosis del individuo que habita el espacio urbano. Este fenómeno se representa, por ejemplo, en la poesía de Borges, particularmente en poemas como *Arrabal* y *La calles*. El caso particular de *Las calles* describe el proceso de interiorización del espacio urbano, resultando en la condición topopoidal del individuo. El monismo entre la ciudad y el habitante culmina en una equivalencia ontológica, o sea que el individuo pasa a ser parte del tejido espacial de la urbe y, en consecuencia, se desdibuja la frontera entre el hábitat y el habitante.

Otro ejemplo de topomorfosis es evidente en *La ciudad ausente*, sin embargo la figura topopoidal de esta obra no resulta de una condición de ontología interiorizada, sino es asimilada como parte de la urbe de manera fisonómica. La persona en cuestión es un *cyborg* creado por una representación de Macedonio Fernández, al combinar el cuerpo de su esposa difunta y una maquina de memoria y creadora de historias. El *cyborg* en la novela de Piglia opera como un quiasmo entre el espacio de Buenos Aires y la fisicalidad de aquel que busca comprender la ciudad. *La ciudad ausente* ofrece una topomorfosis literal y corporal que unifica la consciencia de Buenos Aires con la del habitante.

En el caso de *El Eternauta*, se presenta un fenómeno que también se puede considerar *cyborg*, por medio de habitantes capturados por las fuerzas invasoras a quienes les han implantado un aparato teledirector. Por medio de estos “hombres-robot” se crea un vínculo espacial entre la colectividad de cada uno de ellos. Dado que los hombres-robot son controlados por los invasores y funcionan por medio de una consciencia colectiva, se formula una suerte de matrice o un despliegue de percepción topológico en la ciudad.

Este mismo concepto del hombre-robot encuentra una variante en la novela gráfica *Ciudad* de Giménez y Risso, en la cual el espacio urbano ejerce su voluntad sobre los habitantes. Al ingresar a una parte céntrica de la ciudad denominada por los demás como la Zona, los protagonistas y los otros habitantes sienten como la volición de la urbe se infiltra en sus acciones, haciendo de ellos topopoides. Un fenómeno similar ocurre en el cuento *Texto en una libreta* de Julio Cortázar; en vez de sentir la volición de la ciudad en la Zona, los ciudadanos son transformados psíquica y físicamente al descender al sistema subterráneo de Buenos Aires. La topomorfosis propuesta por el relato de Cortázar es dual: el metro funciona como una suerte de flautista de Hamelín, creando en su entorno una gravedad psíquica que atrae al ciudadano, a la vez, una vez que ingresan, la fisonomía de los pasajeros se ve comprometida.

Aparte de las aproximaciones detalladas en la sección sobre la antropomorfosis, emplearé, para el análisis de la topomorfosis, los conceptos del individuo como espacio de Edward Casey que aparecen en su libro *Getting Back into Place* y volveré a evocar las ideas de Wittgenstein, enfocándome en la presencia de múltiples consciencias dentro de un solo sistema lógico y el solipsismo que resulta en el desconocimiento tanto interno como externo del Buenos Aires representado. También introduciré la perspectiva de la filosofía de la mente y las posibles consecuencias que hay en una conciencia al ir reemplazando el “yo” orgánico por un “yo” cibernético; esto, en el caso de *La ciudad ausente*, permitirá un análisis de la urbe/cyborg como una entidad consciente en relación a su contraparte orgánico y ampliará la discusión sobre la propuesta del monismo de espacio/habitante.

III.

Negativo epistémico II

Al someter las representaciones enigmáticas de Buenos Aires a un riguroso análisis de fenómenos, emergen las complejidades espaciales que permiten una aproximación a las fronteras ontológicas de la urbe y el monismo binario que comparte ésta con el habitante. La identificación y análisis de los fenómenos que poseen viabilidad epistemológica, como los aspectos *a posteriori* del espacio enigmático que se han detallado en esta introducción, permiten que este trabajo formule un negativo epistémico de la ontología enigmática de Buenos Aires. La conclusión a la que se dirige este análisis es un objetivo de naturaleza wittgensteineana, o sea, está compuesto por el estudio de conglomerados de proposiciones que conforman el “estado del caso”, completando así una tautología intencional que aísla la metafísica del espacio enigmático, sin insinuar causalidad ni presumir la capacidad de cruzar su barrera lógica; así evitando la articulación de sinsentidos y la tergiversación de lo inefable. Tal como lo advierte Ludwig Wittgenstein en el *Tractatus Logico-Philosophicus*, al completar la tautología, se derriba la escalera epistemológica que se emplea para llegar justamente a ese mismo entendimiento, habiendo, de esa forma, formulado un negativo epistémico y aislado la silueta metafísica –de la cual no se puede aseverar absolutamente nada: “whereof we cannot speak, thereof we must remain silent” (7).

El negativo epistémico de las representaciones enigmáticas de Buenos Aires es el resultado de la identificación y análisis de los conglomerados de

fenómenos que componen “el estado del caso” tal como lo delinea Wittgenstein. De hecho, la causalidad y significado fundamental de los fenómenos descritos, *i.e.* la inescapabilidad urbana, la ciudad sombra o la topomorosis y antropomorfosis en las representaciones de Buenos Aires, no son el tema especulativo de este trabajo. El enfoque y el objetivo de esta aproximación es el entendimiento procesal de aquellos espacios; de modo que el contenido de este análisis contiene una suerte de taxonomía de los espacios enigmáticos de Buenos Aires, siendo el trabajo en sí un proceso y un fin. De esta manera, los subsiguientes capítulos formulan un negativo epistémico del Buenos Aires representado que permite una perspectiva novedosa de aquellos espacios peculiares y revela, progresivamente, el monismo binario que permuta, morfea y asimila la identidad, tanto de la urbe como del habitante.

CAPÍTULO I: Urbes inescapables

The question that now begins to gnaw at your mind is more anguished: outside Penthesilea does an outside exist? Or no matter how far you go from the city, will you only pass from one limbo to another, never managing to leave it?

—Italo Calvino,
Invisible Cities

Inescapabilidad y lo *unheimlich*

En la serie de novelas gráficas *Sandman*, por Neil Gaiman, hay un episodio titulado *A Tale of Two Cities* protagonizado por un hombre de negocios que vive en la ciudad y que, de pronto, se halla en un sector que le parece conocido pero que le es, a la vez, peculiarmente ajeno. Pronto se percata de que ya no está en la ciudad que siempre había conocido, o, mejor dicho, hay algo desconcertante en ese espacio que le debería ser familiar. Le es difícil definir el cambio en su ciudad, causándole una confusión espacial que lo desorienta y, en consecuencia, pierde la habilidad de aislar los puntos de referencia que le hubieran servido para ubicarse. Deambula por años sin encontrar una salida y es incapaz de reconocer con exactitud la topología que lo rodea, sin embargo la cognición siempre parece estar a punto de resurgir. En otro caso ocurre algo parecido, pero bajo circunstancias distintas; en su

ensayo sobre lo *unheimlich*, Sigmund Freud relata una experiencia biográfica que vivió al pasear por las calles de una pequeña ciudad italiana:

Once, as I was walking through the deserted streets of a provincial town in Italy which was strange to me, on a hot summer afternoon, I found myself in a quarter the character of which could not long remain in doubt. Nothing but painted women were to be seen at the windows of the small houses, and I hastened to leave the narrow street at the next turning. But after having wandered about for a while without being directed, I suddenly found myself back on the same street, where my presence was now beginning to excite attention. I hurried away once more, but only to arrive yet a third time by devious paths in the same place. Now, however, a feeling overcame me which I can only describe as uncanny [...]. (163)

Para Freud y el hombre de negocios, lo que evoca la sensación de lo *unheimlich* —el desconcierto y el terror que resulta de la confrontación con algo que previamente había sido familiar pero que de alguna forma se ha transformado en algo ajeno, desconocido o cuasi-conocido— es la extrañeza que experimentan al intentar procesar lo que transcurre en el espacio que habitan. El terror de los extraviados surge cuando consideran la posibilidad de que puedan estar confinados de forma indefinida dentro de un espacio urbano que ha traicionado sus expectativas topológicas. Más allá de añadirle suspenso a lo relatado, esta reacción del individuo tiene una utilidad cartográfica, facilitando un análisis antrotopológico de la urbe, o sea, la experiencia espacial del habitante formula una matriz de identidad procesada por el sujeto que se puede superponer sobre la cartografía matemática del

espacio en cuestión. En el caso de las representaciones de Buenos Aires, sean literarias, cinematográficas, artísticas o de otros medios, abundan ejemplos de lo *unheimlich*, como registro antrotopológico de la inescapabilidad enigmática, que son similares a la anécdota de Freud y el episodio de *Sandman*. Este capítulo se enfoca en cuatro distintas manifestaciones de la urbe inescapable y su espacio *unheimlich* en representaciones de Buenos Aires; estas son: 1— topologías infinitas y autorreferentes, 2— la repetición de similares o infinita duplicación, 3—el hiperespacio y 4— fronteras intransitables.

Antes de continuar, debido a que “*unheimlich*” es un término con carga semántica y habiendo señalado su presencia como un elemento intrínseco de la metrópoli inescapable, reitero que mi uso de lo *unheimlich* se limita a la función del efecto *a posteriori* sobre la identidad, ésta siendo útil para extraer una cartografía espacial del individuo que lo experimenta. En consecuencia, en este análisis, *no* se extiende el papel de lo *unheimlich* al de un desplazamiento de culpabilidad y terror ante la revelación de lo reprimido o de un secreto preexistente inadvertidamente autoexpuesto, como si fuese un doble exteriorizado del ego; su uso es estrictamente antrotopológico, prescindiendo de cualquier interpretación de lo *unheimlich* como un resultado de origen *a priori*.

Topologías infinitas y autorreferentes

La experiencia desconcertante de Freud, particularmente su retorno repetido al mismo sitio, señala una paradoja trayectorial; un paradigma que

reaparece en una representación de Buenos Aires, sin embargo, en este caso no se precipita por un enredo de callejones, sino ocurre en el espacio que existe por debajo de la ciudad. El sistema de trenes subterráneos de Buenos Aires es en sí, por su naturaleza, un espacio claustrofóbico, laberíntico y confinante que invita el extravío, pero agréguele un sistema topológico autorreferente que se traga trenes sin aviso, causando que se esfumen sin rastro alguno, y el resultado es el largometraje de Gustavo Mosquera, *Moebius*.

Antes de interiorizarme en *Moebius*, es importante notar que el espacio de la red subterránea de Buenos Aires es una topología recurrente no solo en este estudio del espacio enigmático, pero también en la literatura bonaerense. Quizás una de las razones por la cual tiene una presencia significativa en la tradición literaria es porque el subterráneo de Buenos Aires es el más antiguo de Latinoamérica y uno de los primeros del mundo. Ciertos detalles históricos son pertinentes a la percepción urbana que hay del sistema subterráneo. Las obras comenzaron en 1909 y la primera línea se inauguró en 1913. Este método de transporte era una experiencia completamente nueva para los ciudadanos y en ocasiones producía efectos perturbadores en el habitante que lo usaba. Particularmente las velocidades no comprendidas, las distancias “acortadas” y los ascensos y descensos en distintas geografías producían confusión. Estos síntomas reforzaban la identidad enigmática de la ciudad en la psique de los ciudadanos. Algunas pistas de este desconcierto se manifiestan en la declaración de inspección realizada por el Intendente de Buenos Aires en 1913:

El Intendente Municipal, doctor Anchorena, estuvo ayer en el subterráneo y lo recorrió durante una hora, observando el

movimiento de los pasajeros y la circulación de los trenes. Al regresar a su despacho, llamó al director de tráfico, señor Paviovsky y le expuso el deseo de que estudiara la forma de subsanar algunas deficiencias que notó en el funcionamiento del tranvía. Parece ser que la empresa está resuelta a organizar los servicios en la mejor forma posible, no obstante tener presente que muchas de esas deficiencias son causadas por la actual aglomeración de público. Sin embargo, pasados los primeros días y una vez que el público haya satisfecho su curiosidad natural, es menester normalizar las cosas en forma de que el subterráneo llene el objeto para que ha sido construido, es decir, para viajar cómoda, rápida y fácilmente. Se debe procurar evitar que el público viaje aglomerado en los pasadizos de los coches, así como también que sube y baje por las mismas puertas. Si se modifica la forma de ascenso de los coches, se conseguirá también que las paradas sean cada vez más cortas, con lo cual se ganará tiempo [...] es necesario acostumbrar al público a que baje por una y suba por la otra, para evitar aglomeraciones y pérdidas de tiempo. [...] suprimiendo distancias y empelando velocidades desconocidas, nos permitirá, no sólo economizar tiempo, sino ofrecer comodidades inapreciables a las multitudes que se agitan nerviosas. (La Prensa, 1913b)

Estas distorsiones espacio-temporales en la psique de los pasajeros le otorgaba una un aspecto metafísico a los túneles que se desplegaban debajo de la ciudad. De cierta manera el subterráneo se convirtió en la otra urbe, la otra Buenos Aires, pulsando justo debajo de la superficie. Además, la

movilización por sus redes daba la sensación de una especie de teleportación, no muy distinto a la impresión que causaban los primeros ascensores cerrados. Al ingresar y luego emerger por pasadizos que parecen ser los mismos, el paisaje externo cambia de una manera que semejante transformación parece ser inexplicable para aquel que no está acostumbrado a tal maquinaria.

Esta percepción y carga metafísica no pasó desapercibida dentro de la literatura nacional. Uno de los autores que explora las posibles manifestaciones enigmáticas de las topologías del subterráneo en sus textos es Julio Cortázar. En ciertas ocasiones explicitó su noción de las redes subterráneas tal como lo detalla Dhan Zunino Singh en su texto “Cortazar y los subtes: Juegos de espacios y tiempos en los subterráneos de Buenos Aires”:

Cortázar hace jugar este arquetipo en el subterráneo de la ciudad, donde más allá de la muralla está lo otro, la amenaza. Por ello cuando baja al subte siente: “un mismo sentimiento de *otredad* que algunos vivimos como una amenaza que al mismo tiempo es una tentación. Si bajar al metro representa para mí una leve angustia, una crispación física que pasa en seguida, no es menos cierto que salir de él significa cada vez una indefinible renuncia, un regreso a la seguridad cobarde de la calle; como haber soslayado una indicación, un sistema de signos acaso descifrables si no se prefiriera casi siempre lo *superficial*”¹. (5)

Cortázar identifica la experiencia del subterráneo como algo basado en la “otredad”, un espacio desconocido y oculto que combina término como

¹ Cita de Cortázar extraída de *La Jornada*, 1996.

“amenaza” y “tentación”. De esta descripción es válido extrapolar que él percibía que el espacio subterráneo poseía una metafísica sublime que contraponía el placer con el temor, el peligro con el refugio, lo *otro* con lo familiar. Cortázar también se refiere al subte como “aquel espacio suburbano cuya condición subalterna no es el estar en la periferia sino abajo. Ese otro espacio y tiempo” (2). Lo último no solo hace hincapié en la naturaleza enigmática del espacio y cartografía del subterráneo, sino también destaca las anomalías temporales producidas en la percepción del ciudadano al viajar por sus túneles. En la cinta de Mosquera, *Moebius*, la relación entre el habitante y el hábitat bajo la ciudad se manifiesta de una manera muy similar a lo descrito por Cortázar. El espacio se presenta como una amenaza, pero a la vez posee un magnetismo inevitable para el protagonista. Para poder entender mejor esta dicotomía, es necesario conocer la secuencia de acontecimientos que la provocan.

Al inicio de la película, desaparece, sin explicación lógica, un tren junto con los pasajeros de la red subterránea. Después de haber fracasado en su búsqueda, y antes de que el público se entere de lo ocurrido, el administrador del subterráneo cita a Daniel Pratt, un topólogo, para que investigue el misterio. Pratt estudia las pocas pistas que hay y éstas parecen señalar que el tren perdido de alguna forma sigue en el sistema, sin embargo, cada pista resulta ser más enigmática que la previa; hay luces que se prenden para indicar el avance de un tren aunque los túneles parecen estar vacíos, los andenes vibran como si pasara un subte cuando no se ve nada y, de vez en cuando, se escucha su andar como si se aproximara, pero jamás se materializa. Al profundizar su investigación, descubre que un viejo profesor suyo había detectado una anomalía topológica en la red subterránea. La

adición de una línea perimetral había hecho posible la creación de una cinta de Moebius² dentro de la red; un fenómeno que se efectuaría si se llegara a coordinar los empalmes de manera precisa. *Moebius* formula un caso enigmático del espacio inescapable dentro de la ciudad de Buenos Aires y el hecho de que se manifieste dentro del sistema subterráneo le agrega un elemento adicional de incertidumbre. Desde el inicio de la película, se muestra, de forma reiterada, imágenes de túneles oscuros, cuyo aspecto dominante es la interminable serie de curvas pronunciadas que no permiten divisar la trayectoria venidera.

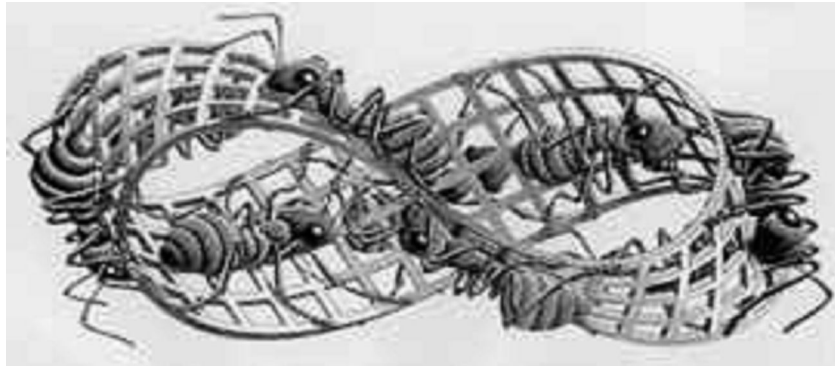


FIGURA 3: M.C. Escher, *Möbius Strip II* (1963) [woodcut, 35.5 x 28.5]

² "This curious surface is called a **Möbius Strip** or Möbius Band, named after August Ferdinand Möbius, a nineteenth century German mathematician and astronomer, who was a pioneer in the field of topology. Möbius, along with his better known contemporaries, Riemann, Lobachevsky and Bolyai, created a non-Euclidean revolution in geometry. Möbius strips have found a number of surprising applications that exploit a remarkable property they possess: one-sidedness." "The Möbius Band is the building block for non-orientable surfaces. It is formed by joining the ends of a rectangle with a twist (180 degrees). Any non-orientable surface contains a Möbius Band, and any surface which contains a Möbius Band is necessarily non-orientable. It is not closed--hence it is not a surface, and it contains one boundary curve. The Möbius Strip has only one side and one edge." (The Möbius Strip, <http://scidiv.bcc.ctc.edu/Math/Mobius.html>; <http://www.geom.uiuc.edu/zoo/features/mobius/>)

Por motivo de sus características desorientadoras y su fisonomía homogénea, este ambiente espacial ya es, sin la necesidad de insertar una anomalía topológica, conducente a lo *unheimlich*. La inclusión de una cinta de Moebius dentro del sistema subterráneo no sólo amplificaría esta percepción, sino que transformaría un espacio euclidiano en un espacio enigmático e irracional, resultando en la desaparición del tren número 86 dentro de un sistema espacial de topología infinita e inescapable. Esta inescapabilidad es consecuencia del problema dimensional producido por una estructura autorreferente como la que encontramos en una cinta de Moebius:

For the Möbius strip is not simple a circle, but a circle with a loop in it that turns the two sides of the strip into one continuous surface along its length, its lengthwise circulation continually reversing the distinction between inner and outer exhibited at its width. Since the strip's special character is precisely a function of the opposition between its two-sided width and its one-sided length, the Möbius strip is constitutively at right angles to itself. And as such, it evokes the way that a self-including structure is essentially at odds with itself, a condition frequently imaged as a contradiction in dimensionality. (Irwin, 21)

Aunque la presencia de un sistema Moebius dentro del espacio bonaerense no signifique que la ciudad entera opera como una topología infinita, sí indica que dentro de su espacio existe un nodo inescapable, precipitado por la complejidad intrínseca de la urbe. Adicionalmente, el proceso autorreferente del nodo inescapable hace que el espacio en cuestión tome parte de una infinita regresión y progresión. Este aspecto indica que el sistema, más allá

de su comportamiento, es fundamentalmente inanalizable por virtud de la paradoja de Russell³.

Dado que este fenómeno espacial es un “estado del caso” wittgensteineano, se puede aseverar que su ontología es, de hecho, inanalizable y metafísico, por lo cual no se le puede asignar causalidad, consagrando aquel nodo espacial dentro del subterráneo de Buenos Aires, por definición, enigmático. Entendiendo las consecuencias de lo previo, Pratt les explica el dilema a los administradores del subterráneo que se han presentado para decidir que medidas tomar:

—*Pratt*: El sistema es una red de asombrosa complejidad topológica. Ya lo era de las últimas ampliaciones, pero el perimetral es absolutamente particular... todavía no lo comprendo del todo, pero creo que el ramal ha llevado la conectividad de todo el sistema a un orden tan alto que no sé cómo calcularlo. Supongo que ha llegado a ser infinito. De ser así, señores, podríamos deducir que el sistema se comporta como una cinta de Moebius. [...]

—*Ingeniero Kenn*: Tenemos 200 kilómetros de túnel, ¿cómo puede ser que una superficie finita pueda convertirse en infinita?
(Mosquera, *Moebius*)

La pregunta del Ingeniero Kenn surge por motivo de la incapacidad de cuantificar la paradoja especial producida por una cinta de Moebius. Esta clase de topología es descrita por Douglas Hofstadter en su libro *Gödel*,

³ La paradoja de Russell resultó como consecuencia de la experiencia de Bertrand Russell al escribir *Principia Mathematica* y encontrarse con el dilema de la teoría de conjuntos de Georg Cantor. Por ejemplo: “consider a class of all classes that are not members of themselves. Is this class a member of itself? If it is, then it is not, and if it is not, then it is” (Blackburn 336)

Escher, Bach: An Eternal Braid, donde identifica sistemas autoreferentes e inescapables como la cinta de Moebius que se manifiesta en la representación del subte de Buenos Aires. Hofstadter denomina semejantes sistemas “*Strange Loops*” y los define como una jerarquía enredada: “The “Strange Loop” phenomenon occurs whenever, by movement upwards (or downwards) through the levels of some hierarchical system, we unexpectedly find ourselves right back where we started” (10). Luego Hofstadter continua, describiendo la dicotomía señalada por el Ingeniero Kenn: “Implicit in the concept of Strange Loops in the concept of infinity, since what else is a loop but a way of representing an endless process in a finite way?” (15). Según Hofstadter, el sujeto solamente puede racionalizar el concepto de una topología infinita por medio de una representación que aparenta tener parámetros finitos. Claro que este es el caso para el individuo que detecta la anomalía desde una ubicación externa a la cinta de Moebius; para los pasajeros dentro del tren 86 y dentro del espacio enigmático, tal como se presentan en la película, no ocurre nada fuera de lo común dado que, para ellos, se ha desligado la distinción temporal entre lo interior y lo exterior de su sistema. Habitan una topología que se reitera como una grabación doble-opuesta *ad infinitum*; o sea una suerte de *déjà vu* espaciotemporal de naturaleza quiasmática.

Para el observador externo, como lo es Pratt, este proceso quiasmático de *déjà vu* topológico sería un claro exponente de lo *unheimlich*. En su anécdota, Freud regresaba una y otra vez al mismo lugar y, a pesar de sus esfuerzos, las diferentes rutas que tomaba no cambiaban el destino; estaba sujeto, como él lo describe, a “devious paths” (163). En el caso de Freud, estos “devious paths” son consecuencia de una topología incierta formada por

la ciudad en que transita, en el caso *Moebius*, el “devious path” es, de hecho, la cinta de Moebius formada por las líneas del subte. La experiencia de los pasajeros del subte 86, tal como la percibe Pratt, es similar a la de Freud. Ellos están condenados a repetir trayectorias de manera indefinida, y es precisamente esa repetición de puntos de referencia lo que evoca lo *unheimlich*. Freud hace hincapié en este fenómeno trayectorial:

As, for instance, when one is lost in a forest at high altitudes, caught, we will suppose, by the mountain mist, and when every endeavor to find the marked or familiar path ends again and again in a return to one and the same spot, recognizable by some particular landmark. Or when one wanders in a dark, strange room looking for the door or an electric switch, and collides for the hundredth with the same piece of furniture. (163-164)

Estos ejemplos ayudan vincular la emergencia de lo *unheimlich* con el fenómeno de topologías infinitas y autorreferentes. Los casos citados por Freud incitan la experiencia *unheimlich* porque sugieren circunstancias espaciales de inescapabilidad. En lo previo, *Moebius* es similar, sin embargo un elemento lo distingue de la anécdota y los ejemplos de Freud; en el largometraje, la sugerencia de que exista una topología infinita que sea inescapable trasciende su condición especulativa y se transforma en un fenómeno literal. Considerando esta distinción, en *Moebius* el concepto de la urbe inescapable se produce vía *Strange Loop*, o sea a través de una topología infinita y autorreferente, y la experiencia *unheimlich* se realiza como una condición *a posteriori* motivada específicamente por las circunstancias

espaciales, más allá de fobias o paranoias que puedan emerger por motivo de un temor ante “lo posible”.

El fenómeno de topologías infinitas y autorreferentes, en las representaciones de Buenos Aires, señala la ciudad como un espacio enigmático quintaesencial. Esta condición enigmática se concreta porque el infinito retorno dentro de la urbe no solamente impide y frustra los esfuerzos de aquel que desea escapar su espacio, sino que, además, lo regresa de forma inevitable al punto de partida. Quizás una de las mejores articulaciones de esta frustración es proporcionada por Red Scharlach en *La muerte y la brújula* de Borges. En el relato, Scharlach diseña un espacio inescapable contra un trasfondo bonaerense que posee una cartografía compleja y, dentro de su diseño espacial, confina al detective que lo persigue, Erik Lönnrot. Antes de matar a su némesis en Triste-le-Roy, Scharlach explica como su angustia lo condujo a tender la trampa cartográfica, planteándole así la tortura del infinito retorno:

De noche, mi delirio se alimentaba de esa metáfora: yo sentía que el mundo es un laberinto, del cual era imposible huir, pues todos los caminos, aunque fingieran ir al norte o al sur, iban realmente a Roma [...] (168)

Los rumbos “fingidos” que toma el sujeto dentro de una topología infinita y autorreferente, formulan una inescapabilidad que supera la frustración de una simple confinación compuesta por barreras que obstruyen el avance, e.g. una celda dentro de la urbe. En los casos delineados, el habitante de Buenos Aires no está atrapado dentro de una celda, mas está dentro de un sistema que, contrastándose con la obstrucción, permite alejarse —en cualquier dirección— del punto de origen; sin embargo este alejamiento es parte de una

paradoja que dicta una equivalencia entre la distancia y la cercanía. De este modo, en *Moebius* se representa un nodo topológico de Buenos Aires que es inescapable, transportando pasajeros por una trayectoria autorreferente y enigmática que los lleva, simultáneamente, “de” y “a” el punto de origen. A continuación, veremos esta inescapabilidad manifestada de una manera distinta que, en vez de operar por medio de un *Strange Loop*, se distingue por el fenómeno hiperespacial.

Hiperespacios

Otro fenómeno que resulta en una ciudad laberíntica e inescapable, son las topografías hiperespaciales. En estos casos, el sujeto habitante se encuentra con un matrice espacial que trasporta o deja ver hacia un mundo distinto, sea temporal, dimensional o geográficamente. A diferencia de los sistemas autorreferentes como lo es el *Strange Loop*, un hiperespacio no necesariamente ni típicamente regresa a su punto de origen, tampoco traza rumbos lineales. En su artículo, “*Ceci Tuera Cela: Education of the Architect in Hyperspace*”, Eugenia Ellis define el hiperespacio, su naturaleza metafísica y cómo se relaciona con el espacio arquitectónico.

In the virtual world of hyperspace, one can walk alone through a meadow, step behind a tree, open a door into a crowded room, look out a window, and find oneself in city traffic. Here architecture exists within architecture, cities within rooms, rooms within cities, and worlds within worlds. [...] This hyperspace is "related to our space of three dimensions as the surface of a

solid is related to its volume; it is the withinness of the within, the outside of externality. We cannot point to it, we cannot picture it."

Hyperspace is a parallel universe... (37)

Quizás el ejemplo más condensado del fenómeno descrito por Ellis es el Aleph del cuento homónimo de Borges. El Aleph es un punto infinito que contiene todos los puntos, funcionando de cierta manera como un portal hacia la infinitud. El Aleph se halla en la casa de Carlos Argentino Daneri, en la calle Garay, en el sótano del comedor, bajo uno de los peldaños de la escalera. A través de él, el narrador tiene acceso a espacios, mundos y tiempos interminables. Al observar el Aleph, enumera una serie de espacios y objetos que se extienden desde aquel punto debajo de la casa de Carlos Argentino:

En la parte inferior del escalón, hacia la derecha, vi una pequeña esfera tornasolada, de casi intolerable fulgor. Al principio la creí giratoria; luego comprendí que ese movimiento era una ilusión producida por los vertiginosos espectáculos que encerraba. El diámetro del Aleph sería de dos o tres centímetros, pero el espacio cósmico estaba ahí, sin disminución de tamaño. Cada cosa (la luna del espejo, digamos) era infinitas cosas, porque yo claramente la veía desde todos los puntos del universo. Vi el populoso mar, vi el alba y la tarde, vi las muchedumbres de América, vi una plateada telaraña en el centro de una negra pirámide, vi un laberinto roto (era Londres), vi interminables ojos inmediatos escrutándose en mí como en un espejo, vi todos los espejos del planeta y ninguno me reflejó [...] (208-209)

No es casualidad que entre las cosas que enumera, hay referencias que apuntan hacia la infinitud y sistemas inescapables, como por ejemplo el laberinto roto, la telaraña con una pirámide en el centro y los espejos. A la vez, el sistema inescapable también se alude por medio de sistemas autorreferentes similares a los que se analizaron en la sección anterior; particularmente cuando menciona que en el Aleph ve el Aleph, o sea se produce un eterno retorno *ad infinitum* del cual no habría huida. El caso de *El Aleph*, nos permite observar la presencia de un hiperespacio dentro del canon narrativo argentino, (cosa que se reitera en otro caso emblemático como el que se presenta en *Rayuela* y *62/Modela para armar*, ambas novelas de Julio Cortázar. En estas narraciones, se desdibujan los límites entre las ciudades, dado que ciertos espacios y momentos dan paso a traslados instantáneos). Sin embargo, el análisis de este espacio enigmático en particular se enfocará en un ejemplo más reciente que acontece dentro de la representación de una serie de coordenadas claramente bonaerenses.

Uno de los casos más interesantes del hiperespacio se formula en el ya mencionado sistema subterráneo concebido por Julio Cortázar. Refiriéndose justamente a Cortázar, Zunino Singh recalca la noción del sistema subterráneo como un hiperespacio: "Cuando el subte abandona las imágenes de un sistema de transporte urbano, justo allí donde la oscuridad del túnel parece indicar una puerta a la nada o a otro mundo" (7). Zunino Singh sugiere la presencia de anomalías espacio-temporales en el subterráneo de la literatura de Cortázar. Estos sistemas hiperespaciales no solo indican la posibilidad del confinamiento espacial, sino también una prisión temporal. La amenaza de la inescapabilidad urbana, tal como en *Moebius*, es doble. Sin embargo, la clase de hiperespacio que le interesa a Cortázar se

enfoca particularmente en el aspecto del transporte temporal y sus distorsiones al viajar en los trenes subterráneos; según él, se produce un desfase entre el tiempo transcurrido en la superficie y los minutos pasados en los túneles. De cierta manera se reiteran algunos fenómenos postulados en *Moebius*, solo que no precisa una cinta matemática autorreferente para producir el efecto hipertemporal. En el documental *Cortázar* (Bauer, 1994), el escritor enuncia lo siguiente sobre viajar en el metro y su efecto hiperespacial/temporal:

El metro fue siempre para mí un lugar de pasaje. Me basta con bajar al metro para entrar en una categoría lógica totalmente diferente... categorías lógicas donde la sensación del tiempo cambia. Descubrir bruscamente que, en ciertos estados de distracción, en el metro, se tiene la impresión de que, se puede habitar un tiempo que no tiene nada que ver con el tiempo que existe en la superficie, una vez que salimos a la calle.

Esta apreciación de Cortázar se refleja en una variedad de textos suyos, sin embargo, la distorsión temporal dentro del subterráneo más clara se manifiesta en su cuento, *El perseguidor*. En la narración, Johnny Carter, un saxofonista, pierde su instrumento dentro de un tren subterráneo. Al darse cuenta y salir a la superficie, comienza a reflexionar en el tiempo que transcurrió durante su viaje. Comprende que el tiempo que pasó bajo tierra no correspondía con el de la superficie de la ciudad:

¿Cómo se puede pensar un cuarto de hora en un minuto y medio? [...] Viajar en el metro es como estar metido en un reloj: las estaciones son los minutos, comprendes, es ese tiempo de

ustedes, de ahora; pero yo sé que hay otro, y he estado pensando, pensando... (8)

Johnny se ha transportado por un hiperespacio temporal; al igual que la experiencia de Pratt cuando por fin se sube al subte desaparecido en *Moebius*, Johnny ha viajado en un flujo temporal inconexo de la que transcurre en la superficie de la ciudad. Claro, que en el caso de *El perseguidor*, la inescapabilidad del sistema es simplemente sugerida, cuando en *Moebius*, los pasajeros del tren 86 no logran la emancipación de Johnny; ellos están destinados a reiterar infinitamente un trayecto que fluye dentro de un tiempo que no solamente es inconexo, sino también eternamente reiterativo. Johnny en cambio, representa una lectura más compleja en el sentido de la sublimidad de la urbe inescapable:

Sin embargo, en estos textos de Cortázar se torna más difícil hacer esa lectura, no sólo porque –creemos- no es su intención, sino porque su apreciación sobre los subtes lo acerca más a un juego, al hombre que juega con el objeto, se pierde en él, se atemoriza y regresa. (Zunino Singh, 2)

Los confinamientos urbanos en las representaciones del subte de Cortázar son temporarios y, según Zunino Singh, forman parte de un juego. Esta descripción es sintomática de la dialéctica de la sublimidad ante el espacio enigmático. A la vez, se reitera lo *unheimlich*, dado que se podría aseverar que la red subterránea es, de cierto modo, el *doppelgänger*⁴ que subyace la ciudad y que, al emerger a la superficie, el sujeto se somete a un proceso de extrañamiento. A la vez, esto no ocurre solamente por el efecto del transporte

⁴ Tema que se analizará más a fondo en el Capítulo II, el cual se aproxima a las ciudades sombra, doppelgangers urbanos e híbridos.

hiperespacial, sino también, al igual que en el *Mito de la Caverna de Platón*, el individuo re-conoce y des-conoce el reflejo distorsionado del mundo subterráneo.

Otro caso de topologías hiperespaciales se manifiesta en *Parque Chas*, la novela gráfica de Ricardo Barreiro y Eduardo Risso. En esta instancia, el enfoque de lo narrado en un barrio específico de Buenos Aires que precisamente se llama Parque Chas; un barrio con una distribución tan extraña que es conocido por muchos como el no-euclidiano triángulo de la Bermudas urbano. Las primeras palabras de la introducción de la novela gráfica dejan claro que el espacio urbano es protagonista:

Los límites precisos de este misterio urbano están configurados por la avenida de los Constituyentes, la calle La Pampa y las avenidas Triunvirato, de los Incas, Victoria y de los Constituyentes [...] porque así habrá que seguir buscando una razón al acertijo imposible que propone este barrio de Buenos Aires que se llama Parque Chas. (1)

El protagonista del cómic, un guionista, arriba en Parque Chas buscando alquilar un departamento. Una mujer misteriosa le muestra un departamento que está a un precio demasiado económico por la ubicación y calidad del inmueble. Después de conocer al protagonista, la mujer misteriosa decide dejar que lo alquile, pero sin antes dejar una advertencia. En el departamento hay una ventana clausurada con tablas y una cadena. Antes de firmar le contrato por la propiedad, ella le dice:

¡¡UN MOMENTO!! Antes de la firma quisiera aclarar con usted una única y última cuestión... que cómo podrá leer está integrada al contrato como cláusula especial. Se trata de esa

ventana. Jamás deberá ser abierta, sus postigos deben permanecer cerrados y asegurados las 24 horas del día. Durante los dos años de duración del contrato. Sin excepciones... (5)

Invariablemente, después de varias noches obsesionando con la ventana, el protagonista sucumbe ante la tentación y la abre a la fuerza. Es a partir de este acto, que el barrio de Parque Chas se convierte en un espacio enigmático, insertándose en un mundo que se liga con la mitología lovecraftiana. La ventana resulta ser una suerte de portal que hacia otro mundo, funciona como un umbral hiperespacial que lo transporta a un espacio y tiempo anacrónico.



FIGURA 4: Viñeta de *Parque Chas* de Barreiro y Risso

Al cruzar la abertura, de pronto se encuentra en un mar tormentoso y un naufragio. Sobre unas rocas hay una doncella que ha logrado sobrevivir. La vestimenta de esta mujer y la estética del barco, insinúa un marco temporal entre los siglos XVII y XVIII. Esta mujer anacrónica se encuentra atrapada en el fondo de un remolino marítimo y es hallada por unas sirenas. Ellas le

explican a la doncella que su única posibilidad de escape es una ventana que está suspendida en el mar:

En ese caso solo os queda una esperanza ¡la ventana prohibida!
Cuentan las viejas leyendas de los Tritones que esa ventana comunica con un mundo muy lejano, lugar en otro tiempo y en otro espacio pero que solo desde ese otro lado podrá ser abierta... (5)

Al ser abierta por desde el lado del protagonista, ella pasa por la ventana e ingresa al departamento. Al igual que el narrador de *El Aleph*, él se da cuenta que mientras la ventana está abierta, aquel mundo pasa a ser una extensión hiperespacial de Parque Chas y que los límites del barrio y por ende, de la ciudad de Buenos Aires, ya no son tan definidos.

El hiperespacio representado por la ventana no se limita al departamento, al avanzar la narración de la novela gráfica se pone en evidencia que es un fenómeno casi ubicuo en el barrio. En el siguiente capítulo del cómic, *El subte*, Barreiro y Risso presentan una historia que en muchos sentidos refleja la metafísica de *Moebius*. Vuelve a surgir el elemento metafísico de la geografía subterránea. Al inicio de este capítulo, se identificó cómo la topología de la red subterránea se prestaba para distorsiones espaciales y temporales. En el caso de *El subte*, la anomalía es trayectorial, o sea, se produce un hiperespacio topológico. Lo relatado gira en torno a un proyecto que propone el Jefe de Custodia Personal de Juan Domingo Perón. Debido al ambiente social turbulento y rumores de un posible golpe militar, el Jefe de Custodia le propone a Perón construir en secreto una línea subterránea que pudiera evacuar al presidente desde la Casa Rosada hacia un lugar seguro. Planifican la ruta del tren clandestino y deciden que la vía

más factible iría desde la Casa Rosada hasta desembocar en el barrio Parque Chas. Una vez concretado el plan, construyen el túnel e instalan la línea sigilosamente. Cuando llega el día para hacer la marcha blanca y poner a prueba el tren, todo parece ir como lo habían proyectado. Envían el tren con el conductor hacia Parque Chas, quien mantiene contacto radial con la Casa Rosada. Cuando de pronto la señal muere envían una patrulla de treinta soldados a investigar. No regresan, ni saben más de ellos. Lo mismo ocurre con cualquiera que sigue las vías hacia Parque Chas. Después de lo ocurrido, Perón ordena clausurar la línea clandestina e incinerar cualquier documento que registre la existencia del proyecto.

Aunque en la superficie la similitud con *Moebius* es bastante evidente, en el caso de *El subte*, el fenómeno metafísico parece ser de una naturaleza distinta. En vez de estar atrapados dentro de un sistema matemático irracional, experimentando el eterno retorno y la re-cognición del *unheimlich* freudiano, los que penetran el túnel hacia Parque Chas no regresan, desaparecen en la oscuridad y no emergen del otro lado. Sí desafían la linealidad topológica de un espacio euclidiano, pero su función parece ser más similar al de un hiperespacio, dando con un destino distinto, o más bien, ingresando a una extensión de Buenos Aires de la cual no hay retorno.



FIGURA 5: Viñeta de *Parque Chas* de Barreiro y Risso

La tercera instancia de hiperespacios en *Parque Chas* se produce en el capítulo *El libro*. Este capítulo se trata justamente de un libro que busca el protagonista. Los contenidos del tomo le son descritos de la siguiente manera:

El libro: una reseña completísima de todos los sucesos fantásticos ocurridos en el barrio desde su fundación hasta nuestros días, algunos hablan, también de un ensayo que a modo de apéndice cierra el libro con una compleja teoría epistemológica del fenómeno Parque Chas... aunque según otros tal apéndice fue sustraído por un concienzudo estudioso de la metafísica urbana... (1)

En esta viñeta, la naturaleza metafísica del espacio urbano en Parque Chas se explicita, intertextualizándose con modelos borgeanos (sea *La Biblioteca de Babel* o *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*), idea que se refuerza con la aparición de Borges como personaje; resulta ser el bibliotecario ciego en donde se guarda “el libro” que busca el protagonista. La descripción del libro también viene con una advertencia: aquel que la hojea se somete a ser víctima de la locura (1). Esta última viñeta se aproxima a las mitologías de H. P. Lovecraft y los efectos que pueden producir el conocimiento prohibido, oculto y metafísico, similar a su *Necronomicón*⁵. A la vez, en el caso de la obra de Barreiro y Risso, el libro es la ciudad, o mejor dicho, descifra la ciudad que es, en turno, inescrutable. Esta paradoja es la que conlleva la locura, sin embargo, el protagonista no se desalienta y decide que buscará el tomo de todas maneras.

Al ingresar a la biblioteca, le indican que busque el libro en el sótano de la biblioteca. De inmediato, el espacio inescapable se hace manifiesto y la confusión domina al protagonista:

Extrañamente, el sótano ocupaba un predio mucho mayor que la biblioteca misma. Parecía extenderse a lo largo de todo el subsuelo de la escuela y quizás más. Las estanterías, atiborradas de viejísimos y polvorientos volúmenes, se bifurcaban y multiplicaban formando laberínticos senderos [...] Mierda... creo que estoy perdido... (4)

⁵ El personaje Borges le indica que “El libro” está en el sótano de la biblioteca, junto a un ejemplar del *Necronomicón*. Este detalle tiene sentido en más de una manera. Según la mitología de Lovecraft, existen solamente tres copias del *Necronomicón*; una en Arkham, Mass., otra en Londres y la última en Buenos Aires. Es un libro ficticio que se filtra a una ciudad “real” por medio una suerte de porosidad ontológica e hiperespacial.

Durante su desorientación, se encuentra con distintos personajes literarios, comenzando con el capitán Ahab de *Moby Dick* (visita que viene acompañada de un oleaje que empapa los anaqueles) hasta entablar una conversación con personajes de las novelas gráficas *El Eternauta* y *Corto Maltés*.



FIGURA 6: Viñeta de *Parque Chas* de Barreiro y Risso

El hiperespacio en el sótano de la biblioteca emplea los libros literalmente como portales a otros universos, por los cuales los personajes transitan entre los textos y la biblioteca en el barrio bonaerense. Al igual que la ventana clausurada en el departamento y la línea clandestina del subterráneo, la biblioteca es una extensión metafísica de Parque Chas y de Buenos Aires. Abren paso hacia la infinitud y la inescapabilidad. Esto último le es recalcado al protagonista por Juan Salvo, el héroe de *El Eternauta*: “Esta biblioteca es

un laberinto de caminos que se reflejan y se parecen, pero no son iguales, es fácil perderse... sabemos de muchos que vagan hace una eternidad buscando inútilmente la salida..." (7). En este capítulo, queda en evidencia que estamos ante el fenómeno del hipertexto funcionando como una anomalía espacio-temporal. Los libros en sí son nudos hiperespaciales por los cuales se filtran personajes como Borges, Juan Salvo, Ahab entre otros, y a la vez, se presta para el extravío de aquel que recorra los pasillos del sótano de la biblioteca.

En la conclusión de *Parque Chas*, el protagonista busca escaparse del barrio por medio del alcantarillado del barrio, de esta manera volviendo a la "sub-urbe" y sometiéndose a la incertidumbre espacial que esto implica. Al descender es enfrentado por fuerzas monstruosas y decide volver a la superficie, sin embargo, cuando lo hace, ya no se encuentra en Parque Chas. Emerge en el centro de Buenos Aires, en el medio de la avenida 9 de Julio, al lado del obelisco. Este último evento hiperespacial invoca lo afirmado por Ellis: "In the virtual world of hyperspace, one can walk alone through a meadow, step behind a tree, open a door into a crowded room, look out a window, and find oneself in city traffic" (37). La propuesta de Barreiro y Risso en *Parque Chas* es que la ciudad de Buenos Aires es una máquina, un artefacto multidimensional e hiperespacial capaz de abrir caminos metafísicos, o bien, se podría decir que su obra justamente es aquel "libro" que el protagonista busca y que contiene "una compleja teoría epistemológica" de la metafísica urbana. Ellis asevera que "architecture exists within architecture, cities within rooms, rooms within cities, and worlds within worlds" (37). Este concepto se compatibiliza con la noción del hiperespacio que acabamos de analizar en *Parque Chas*, en la que espacios específicos abren paso a topografías remotas, pero el fenómeno descrito por Ellis también

abre caminos hacia otras posibilidades. Una de estas es la repetición de espacios similares, la infinita duplicación y la regresión infinita de micro y macrocosmos espaciales. A partir de esa idea, nos aproximaremos a una serie de ejemplos en el que se manifiesta una forma distinta de inescapabilidad urbana.

La repetición de similares y la infinita duplicación

La repetición de similares y la infinita duplicación se relacionan a las topologías infinitas y autorreferentes al formular una reiteración de los puntos de referencia. Sin embargo, en la repetición de similares y en la infinita duplicación, la noción del *Strange Loop* no es aplicable. En estos casos, los puntos de referencia no se reiteran a causa de un eterno retorno, sino que la repetición es consecuencia de la ubicuidad u omnipresencia de aquellos puntos de referencia. A la vez, lo *unheimlich* vuelve a evocarse por medio de la repetición de lo familiar dentro de un espacio poblado por estructuras *doppelgänger* que son idénticos, pero a la vez, por motivo de su repetición, distintos. En su libro, *Todas as cidades, a cidade*, Renato Cordeiro Gomes se aproxima a este concepto *unheimlich* de espacios familiares y distintos en relación al habitante sujeto a la metrópoli interminable:

O signo do progresso transforma a urbanização em movimento centrífugo, gerando a metrópole que se dispersa. Assim, o cidadão — homem á deriva — está na cidade como em labirinto, não pode sair dela sem cair em outra, idêntica ainda que seja distinta. (64)

Está inescapabilidad funciona en dos planos: la omnipresencia de la urbe (o la infinita duplicación) y la desorientación vía la repetición de facetas similares “idêntica ainda que seja distinta”. Estas dos propiedades encuentran su extremidad en un edificio que es, a la vez, una ciudad —la biblioteca interminable en el relato de Borges *La biblioteca de Babel*.

La ciudad/biblioteca de Borges “se compone de un número indefinido, y tal vez infinito, de galerías hexagonales [...]” (86) y éstas se repiten en toda dirección; hacia arriba, abajo y a los costados desde cualquier lado del hexágono, y cualquiera de estos salones da a un angosto zaguán “que desemboca en otra galería, idéntica a la primera y a todas” (86). Más adelante el relato continúa su descripción: “La biblioteca es una esfera cuyo centro cabal es cualquier hexágono, cuya circunferencia es inaccesible” (88). La biblioteca, tal como es descrita, posee dos propiedades que son conducentes a la inescapabilidad: la repetición de similares y la infinita duplicación. Sabemos, por lo dicho en cuanto al centro y la circunferencia de la biblioteca, que el espacio del narrador no tiene límites ni fronteras que se puedan cruzar, por lo cual, la noción de un escape no tiene valor conceptual; tal como dice el narrador en la primera línea del relato, la biblioteca es el “Universo” (86), por lo tanto, es inconcebible articular un espacio exterior al suyo. Además, la repetición fisonómica de estos salones hace que la ubicación relativa del sujeto, dentro del sistema y en relación a algún punto de referencia, sea imposible. Gene Bell-Villada señala esta ubicuidad que existe en la biblioteca:

Few tales can equal the immediate visual impact of Borges's opening sketch of the cosmic library, with its starkly uniform and seemingly infinite array of hallways, hexagons, spiral staircases,

spherical lamps, bookshelves, and even water closets all spelled out with geometric precision by the narrator. [...] The omnipresent hexagons lead philosophers to argue the impossibility of rooms of other shapes. (118)

En un espacio enigmático como este, el individuo no puede escapar la ciudad/biblioteca, mas aún, se podría aseverar que por motivo de la infinita duplicación, ni siquiera es capaz de movilizarse de manera euclidiana, dado que sus coordenadas no tienen donde anclarse. El espacio enigmático de la biblioteca es en sí un microcosmos del universo y, a la vez, posee su propiedad fundamental —la infinitud.

En el caso específico de Buenos Aires, el fenómeno visto en *La biblioteca de Babel* reaparece, pero sin la necesidad de incluir la infinitud dentro de la formula. Las propiedades *unheimlich* de la repetición de similares son, sin la necesidad de duplicarse infinitamente, suficientes para extraviar al habitante urbano. En el cuento de Borges, *El Zahir*, el protagonista parece entender la función de la repetición de similares y busca utilizarlo de manera ventajosa para extraviarse, y de paso, perder la moneda que lo atormenta:

[...] fui en subterráneo, a Constitución y de Constitución a San Juan y Boedo. Bajé, impensadamente, en Urquiza; me dirigí al oeste y al sur; barajé, con desorden estudioso, unas cuantas esquinas y en una calle que me pareció igual a todas, entré en un boliche cualquiera, pedí una caña y lo pagué con el Zahir. (255)

Lo que intenta hacer el protagonista, no es perderse dentro de lo desconocido, sino emplear lo conocido para poder extraviarse: “en una calle

que me pareció igual a todas, entré en un boliche cualquiera”. Un ejemplo más explícito de este fenómeno aparece en otra obra de Borges, el poema *Arrabal*. En este poema se señala la presencia y efecto de la repetición de similares en los arrabales de Buenos Aires:

Mis pasos claudicaron
cuando iban a pisar el horizonte
y quedé entre las casas,
cuadriculadas en manzanas
diferentes e iguales
como si fueran todas ellas
monótonos recuerdos repetidos
de una sola manzana. (32)

En *Arrabal* vemos aspectos parecidos a los de *La biblioteca de Babel*. La repetición de similares, sean salones hexagonales o casas cuadriculadas, causan desorientación; en este caso los pasos del narrador claudican —un evento que veremos en más detalle en la próxima sección. Adicionalmente, se reitera claramente lo *unheimlich*: “y quedé entre las casas, / cuadriculadas en manzanas / diferentes e iguales / como si fueran todas ellas / monótonos recuerdos repetidos / de una sola manzana”. El hecho de que las casas se califiquen de “diferentes e iguales” refleja lo dicho por Cordeiro Gomes sobre espacios urbanos que funcionan como laberintos, “[...] idêntica ainda que seja distinta” (64), recalcando la presencia intrínseca de lo *unheimlich* en el espacio enigmático de la urbe. Para el narrador, las orillas de Buenos Aires poseen aquella dicotomía de la familiaridad desfamiliarizada; idénticas por sus fisonomías y distintas por sus existencias atómicas que permiten discernir una pluralidad. Este fenómeno claramente es la preocupación inmediata del

sujeto en el poema; al no poder avanzar, describe aquello que lo desconcierta y desorienta, señalando lo que experimenta al confrontarse con la repetición de similares. A la vez, el sujeto percibe que cada casa y manzana *doppelgänger* es un microcosmos de su entorno espacial, “monótonos recuerdos repetidos / de una sola manzana”, representando, de forma individual, las numerosas casas y manzanas que componen su ambiente. Esta repetición de similares, tanto como la infinita duplicación, se manifiesta, también, a través de otro fenómeno de microcosmos; uno que, bajo circunstancias distintas a las planteadas, opera dentro de un sistema espacial regresivo y progresivo.

En la introducción de la versión cómic de *La ciudad ausente*, Ricardo Piglia relata una “anécdota” sobre un hombre que vive en los suburbios de Buenos Aires y que en su sótano guarda una réplica exacta en miniatura de Buenos Aires. De vez en cuando el hombre le hace modificaciones a la maqueta y luego estos cambios se manifiestan de forma macrocósmica, alterando así el espacio físico de Buenos Aires; un fenómeno que se puede vincular a lo que ocurre en *Los siete locos* y *Los lanzallamas* de Roberto Arlt. En las novelas de Arlt, un personaje llamado el Astrólogo confabula su plan de dominación mundial utilizando una serie de mapas del mundo y maquetas de Buenos Aires donde reiteradas veces ensaya las invasiones. Es precisamente por medio de estos efectos remotos, vía representaciones reducidas, que se cuestiona la ontología de la urbe en relación a sus espacios microcósmicos. A la vez vemos como el microcosmos de Buenos Aires se formula en edificaciones urbanas; sea un hospital como en *El sur* de Borges o una residencia como se observa en *Casa tomada* de Cortázar. En el caso particular de *El sur*, es precisamente el fenómeno de la infinita duplicación de

microcosmos urbanos, manifestado en un edificio (el hospital), que resulta en una representación inescapable de Buenos Aires.

La asignación de un edificio o estructura como la representación reducida de la ciudad no escasa de precedentes, al fin y al cabo las ciudades están compuestas por éstos. Alusiones a catedrales, pasillos, casas espaciosas y otras edificaciones brotan incesantemente en la literatura de ambiente urbano. El edificio es, en sí, la representación microcósmica, por excelencia, de la urbe que, por su parte, formula un espacio laberíntico. Refiriéndose al laberinto borgeano, Cordeiro Gomes destaca esta faceta isomórfica de la ciudad y sus edificaciones:

Assegura ainda Borges, referindo-se ao labirinto, que “um edifício contruído para que alguém se perca, é símbolo inevitável da perplexidade”. Caso se considere este edifício como metonímia, vemos simbolizada aí a cidade moderna, criação do homem, produto da técnica, da qual ele se torna prisioneiro e na qual se perde. Daí a perplexidade desse homem que se “aventura” pelo desenho intrincado da cidade — labirinto: ele, o indeciso, o hesitante o irresoluto, está envolvido por muitas ramificações — não sabe que caminho tomar. (64)

Borges describe Buenos Aires en su cuento *El sur* de la siguiente manera: “La ciudad, a las siete de la mañana, no había perdido ese aire de casa vieja que le infunde la noche; las calles eran como largos zaguanes, las plazas como patios” (270–71). Este pasaje narra los pensamientos del protagonista Juan Dahlmann quien, estando internado en el hospital por un tiempo prolongado, está erróneamente convencido de que lo han dado de alta. Esta interpretación e ironía dramática facilita al lector a extrapolar la posibilidad de

que sus paseos por las calles de Buenos Aires es la interpretación de Dahlmann al ser trasladado por los pasillos del hospital; las habitaciones se convierten en edificios y casas, una planta ocasional en el pasillo se transforma en un árbol y los pasillos mismos pueden ser largas avenidas transitadas y congestionadas por automóviles (o camillas y sillas de rueda). Sea o no una auto-decepción intencional, el espacio de la ciudad y del edificio se convergen ante los deseos y fantasías de una muerte digna de parte del protagonista.

En este cuento, Borges se aproxima a la reducción de Buenos Aires usando el concepto de la ciudad dentro del hospital como catalizador de la infinita duplicación. Esto implica una eterna reducción del ambiente, cada vez volviendo a hallarse dentro de su previo microcosmos. *El sur* encarna a Buenos Aires dentro de un hospital en la calle Ecuador, dejando al razonamiento que cada habitación simboliza un edificio dentro de la cosmópolis. Inevitablemente una de las habitaciones debe cumplir el papel del hospital ubicado en la ciudad, que a la vez vuelve a representar a Buenos Aires. En consecuencia, un punto o conjunción de puntos dentro de las dimensiones de la pieza vuelven a representar el hospital que de nuevo es un microcosmos de Buenos Aires, y así continúa *ad infinitum*. Borges inserta un paralelo a este concepto con la recurrente referencia a *Las mil y una noches* dentro de *El sur*. Tal como *Shahrazad* continúa duplicando sus cuentos uno dentro del otro, en *El sur* se van reproduciendo los ambientes reducidos uno dentro del otro. Es esta inercia hacia lo microscópico que crea un ambiente sofocante, cada vez más pequeño e insoportablemente restringido del cual no hay fuga. Esta propiedades enigmáticas del espacio microcósmico poseen una estructura que se puede trazar a las ideas del metamatemático alemán

Georg Cantor y a ciertos principios de la Kabbalah —ambos siendo fuertes influencias en la obra de Borges. El *Mengenlehre* de Cantor —mencionado en *El Aleph*— representa la lucha del matemático con el concepto de lo infinito. En el *Mengenlehre*, Cantor desarrolla su teoría de conjuntos, intentando categorizar y catalogar lo infinito en subconjuntos, cuya totalidad proporcionaría un “superconjunto”. Este esfuerzo de Cantor fue un fracaso por la insuperable paradoja de Russell —esta paradoja dictaba que el concepto de un conjunto absoluto o “superconjunto” era internamente inconsistente porque para ser absoluto, tendría que autocontenerse de modo

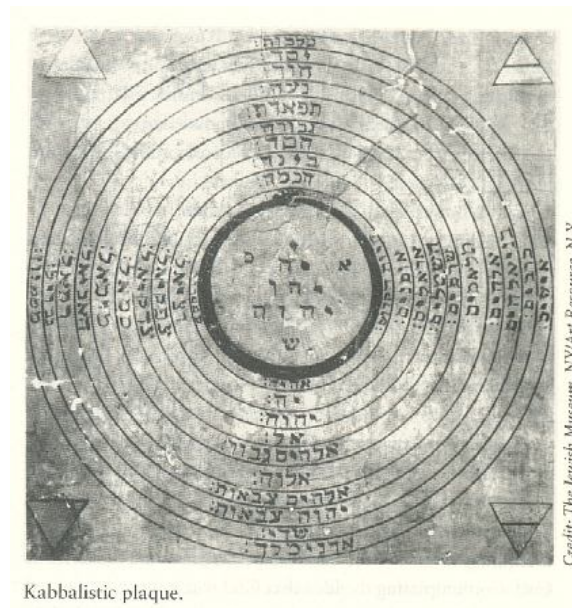


FIGURA 7: Kabbalistic plaque, *The Jewish Museum*.

que se crearía un conjunto adicional que sería aún más absoluto, y así continuaría *ad infinitum*; e.g. el caso de la repetición del *aleph* dentro del *aleph* que se reitera infinitamente o el mapa dentro del mapa en *Magias parciales del Quijote*. Ambos Cantor y Borges estaban familiarizados con las

esferas concéntricas (*sefirot*) que representan la noción kabbalística del microcosmos infinito y que, a la vez, posee la misma estructura que el *Mengenlehre* de Cantor. Su representación visual resume el concepto: Tomando en cuenta las conclusiones de Cantor, cada microcosmos borgeano es, por definición, un “monade” leibnitziano —Gottfried Leibnitz formuló el concepto de un “monade” aseverando que: “[monads are] microcosms of the world, since each in itself mirrors the entire universe” (Blackburn 227). La infinita reducción de un ambiente, como se observa en *El sur*, es una serie de “monades” con propiedades isomórficas, transmitiendo así el registro espacial de un espacio a su microcosmos para luego proseguir con una infinita reducción.

En el caso del hospital en *El sur*, se observa un ambiente reducido que sirve como fundamento para el tema de la inescapabilidad que posee la ciudad en esta obra. El protagonista del cuento, Juan Dahlmann, es incapaz de físicamente huir del hospital. La versión de Buenos Aires en que se encuentra Dahlmann es parte de un sistema de infinita duplicación microcósmica y él se encuentra físicamente confinado por un insuperable peso espacial. Sin embargo, este hecho se contrapone a lo que ocurre en el sueño de Dahlmann cuando, en algún momento donde se une la realidad con la fantasía, su médico le recomienda convalecer a la estancia. En este momento Borges le provee a Dahlmann un *otro yo* que no se subyuga a la inescapabilidad del espacio enigmático y trasciende la infinita duplicación. A diferencia de aquel hombre confinado dentro del hospital y dentro de Buenos Aires, el otro es aquel por el cual re-inventa su destino:

Mañana me despertaré en la estancia, pensaba, y era como si a un tiempo fuera dos hombres: el que avanzaba por el día otoñal

y por la geografía de la patria, y el otro, encarcelado en un sanatorio y sujeto a metódicas servidumbres. (2)

A sabiendas que esta acción de abandonar la ciudad para mejorarse en el campo es una creencia universalmente aceptada, Borges nos brinda una analogía. Tanto como el salir de la ciudad al campo representa curación y mejoría, el ser dado de alta de un hospital es una indicación de salud y recuperación. Los dos, hospital y Buenos Aires, resultan ser uno y el mismo en la mente de Dahlmann, pero sólo logra abandonarlos a través de la psique, formulando así un escape imaginario. Los únicos indicios que sugieren una posible conciencia parcial de la situación los da Dahlmann al final de la obra:

Sintió, al atravesar el umbral, que morir en una pelea a cuchillo, a cielo abierto y acometiendo, hubiera sido una liberación para él, una felicidad y una fiesta, en la primera noche del sanatorio, cuando le clavaron la aguja. Sintió que si él, entonces, hubiera podido elegir o soñar su muerte, ésta es la muerte que hubiera elegido o soñado. (279)⁶

Estas últimas líneas revelan que el protagonista ya había considerado un escape soñado. Una fuga metafísica sería su oportunidad de cumplir con una muerte romántica en caso de que fuera confrontado por una patética defunción, aún hallándose corporalmente atrapado en el hospital. La dicha incapacidad física de emanciparse del hospital y de la ciudad evoca el

⁶ Similar a lo narrado por Hermann Hesse en su breve biografía: "A prisoner paints a landscape on the wall of his cell showing a miniature train entering a tunnel. When his jailers come to get him, he asks them "politely to wait a moment, to allow me to verify something in the little train in my picture. As usual, they started to laugh, because they considered me to be weak-minded. I made myself very tiny, entered into my picture and climbed into the little train, which started moving, then disappeared into the darkness of the tunnel. For a few seconds longer, a bit of flaky smoke could be seen coming out of the round hole. This smoke blew away, and with it the picture, and with the picture, my person..."

incansable tema borgeano del laberinto. Un laberinto de microcosmos regresivos con pasillos y habitaciones, con calles y pasajes, todos éstos confundiéndose entre sí, tentando pero siempre negando una salida.

El patrón borgeano del laberinto y de la urbe inescapable es el eje central de la novela gráfica aptamente titulada *Ciudad*, de los argentinos Juan Giménez y Ricardo Barreiro. *Ciudad* narra la historia de un hombre que experimenta un fenómeno muy similar al del protagonista del ya mencionado *A Tale of Two Cities* de Gaiman⁷. El cómic comienza con la imagen del protagonista, harto del tedio de la rutina diaria, particularmente de su trabajo, deambulando por la capital hasta que decide regresar a su departamento. En cierto momento de la madrugada, cuando está a unas veinte cuadras de su edificio, se encuentra en la calle Aleph y comienza a desconocer su entorno. Al igual que en la historia de Gaiman, el hombre experimenta una fuerte sensación de *unheimlich*, transitando entre lo conocido y lo desconocido, lo familiar y lo des familiarizado. Es precisamente esta topología intersticial que indica su ingreso a un espacio urbano enigmático e inescapable. En *Ciudad*, muchos de los patrones presentes tanto en *A Tale of Two Cities*, como en *Moebius* y *El sur*, se reiteran, sin embargo, la ontología enigmática de la urbe en la obra de Gimenez y Barreiro es más explícita, y sus manifestaciones son diversas y vertiginosas. Inicialmente, al encontrarse en una topología irracional, ajena, pero conocida, el protagonista no es capaz de comprender lo que le está ocurriendo. Su primera reacción es suponer que está soñando, que todo es parte de una pesadilla incoherente (9).

⁷ *Ciudad* de Giménez y Barreiro es una novela gráfica publicada por Toutain Editores en 1982, o sea apareció aproximadamente una década antes de *A Tale of Two Cities* de Gaiman.



FIGURA 8: *Ciudad* de Ricardo Barreiro y Juan Giménez.

Al poco tiempo de estar extraviado en la ciudad, conoce a Karen, una mujer que le explica que él, como ella, es un “náufrago” y que se halla perdido en la urbe. También le explica que la ciudad es inescapable, que la ha recorrido por años sin encontrar una salida.



FIGURA 9: *Ciudad* de Ricardo Barreiro y Juan Giménez.

Al igual a otros ejemplos citados en este análisis, la urbe en la que se encuentran atrapados corresponde al fenómeno topológico de la repetición de familiares y la infinita duplicación, poniéndole un énfasis particular a la expansión sin límites conocidos y cuya circunferencia, como se expresa en *La Biblioteca de Babel*, es “inaccesible”. En esta instancia, la ya citada afirmación de Cordeiro Gómez, “asim, o citadino — homem á deriva — está na cidade como em labirinto, não pode sair dela sem cair em outra, idêntica ainda que seja distinta” (64), posee un sentido literal. El protagonista, como los demás habitantes de la ciudad, son “náufragos” extraviados, son “hombres a la deriva” que transitan a través de una geografía infinita; un laberinto interminable. Cordeiro Gómez explica que el ciudadano no puede salir de la ciudad sin, inevitablemente, caer en otra versión de la misma; idéntica, pero a la vez distinta. La expansión exponencial y reiterativa de la urbe en *Ciudad*, renueva constantemente el fenómeno enigmático y satura la percepción del protagonista con una continua experiencia *unheimlich*. Las coordenadas y los rumbos dentro de la metrópolis se convierten en etiquetas inconsecuentes y tautológicas. Como en los módulos hexagonales de *La Biblioteca de Babel*, los puntos de referencia no tienen significado alguno y el movimiento relativo pareciera ser imposible. Karen está consciente de esto y se lo expresa al recién llegado protagonista:

—No es fácil mantener viva la esperanza de la fuga. La ciudad es un laberinto infernal del que nunca escaparemos. Esa es la certeza inconsciente de todos los náufragos.

—¡Pero tiene que existir una salida! ¡Si un camino nos ha podido traer hasta aquí, tiene que existir otro que nos lleve fuera...!

—No lo sé... no conozco a nadie que haya salido de la ciudad... realmente no lo sé...

—Bien... ¿qué rumbo tomamos...?

—El sur... el norte... cualquier dirección da lo mismo en la ciudad. (19-20)

Al igual que el narrador de *La Biblioteca de Babel*, esta condición espacial infinita es algo que los protagonistas asumen, dado que lo que describen es un estado ontológico inverificable, sin embargo, como el bibliotecario, deciden seguir “avanzando” por las calles de la ciudad.

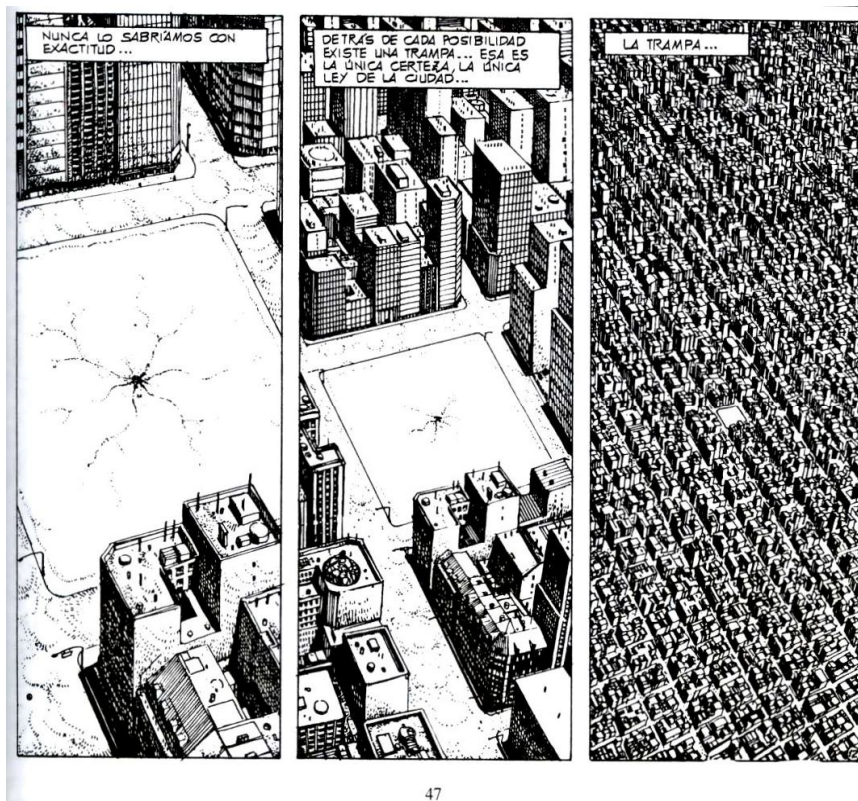


FIGURA 10: *Ciudad* de Ricardo Barreiro y Juan Giménez.

Otro aspecto de relevancia en la novela gráfica de Giménez y Barreiro trasciende la mirada del narrador y que, de vez en cuando, nos entrega una

focalización y perspectiva visual que refuerza las ideas postuladas en cuanto a la naturaleza inescapable e infinita de la urbe en que transitan. Estas perspectivas son otorgadas por una suerte de meganarrador cinematográfico; tal es el caso en el 9º capítulo de la novela gráfica, cuando Elena y el protagonista se hallan en una cuadra vacía, rodeados de incontables cuadras de edificios. Una imagen similar se presenta la final del cómic, haciendo hincapié en el destino de los protagonistas.

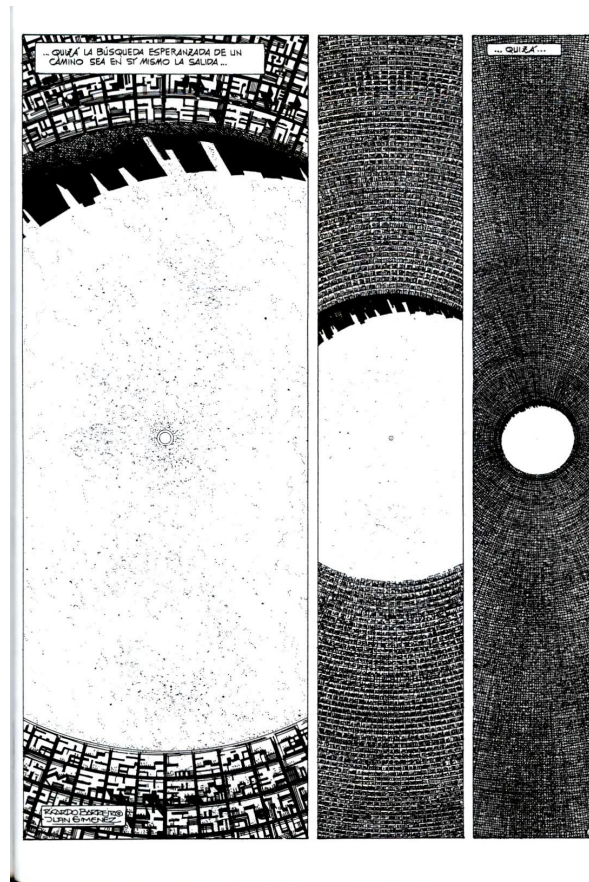


FIGURA 11: *Ciudad* de Ricardo Barreiro y Juan Giménez.

Estas viñetas vuelven a evocar la repetición de similares y la infinita duplicación del espacio urbano. Las imágenes comunican una sensación

clara: la inescapabilidad y la ciudad ubicua como una prisión infinita. La ubicuidad se hace exponencial cuando el cuadro de la viñeta se aleja verticalmente, haciendo visible la enormidad inescrutable de lo que los rodea; la inescapabilidad se acentúa en una perspectiva abrumadora. El impacto de lo que sugieren estas viñetas es acompañado por las últimas palabras resignadas de los protagonistas:

—Quizá la búsqueda esperanzada de un camino sea en sí mismo la salida...

—Quizá... (95)

Fronteras intransitables

En la película *El ángel exterminador*, de Luis Buñuel, un grupo de invitados disfruta de una fiesta en una mansión y, al avanzar la noche, nadie quiere irse. Por alguna razón inexplicable, los invitados no pueden abandonar el edificio —no los obstruye ninguna barrera física, pero los enfunda un sentido de terror irracional al pensar en cruzar los espacios vacíos de la casa. Pasan los días y, aunque arriesgan morir de hambre y sed, no tienen intenciones de abandonar el salón que ocupan. Nada les impide cruzar el umbral del salón principal, sin embargo son incapaces de avanzar y cruzar ese límite. Esta propiedad espacial es particularmente enigmática y está reducida a una expresión mínima y virtualmente inanalizable. La única ventana epistemológica a este fenómeno se halla en el terror irracional que experimentan los invitados y que funciona como una cartografía antrotopológica —semejante a la función de lo *unheimlich* visto en los previos

casos. Este fenómeno enigmático también emerge en el espacio representado de Buenos Aires; específicamente en las orillas de la ciudad, donde se encuentra la intemperie con los arrabales.

Julio Cortázar le prestó atención a este espacio limítrofe en su novela *62/modelo para armar*, donde las orillas de la ciudad se representan de forma sumamente enigmática, siendo, de hecho intransitables; sin embargo son, a la vez, familiares, volviendo así a evocar lo *unheimlich*:

—Anduve por una calle de aceras muy altas —dijo Tell— [...] y al final se salía al campo, creo, se acababan los edificios, era el límite de la ciudad.

—Oh, el límite —dice Juan—. Nadie lo conoce, sabes.

—En todo caso la calle me resultaba familiar [...] (68)

A diferencia de otros casos citados en este análisis, este ejemplo, reduce el límite de la ciudad a un espacio tangible: “y al final se salía al campo, creo, se acababan los edificios, era el límite de la ciudad”. A la frontera de Buenos Aires se le entrega una fisonomía visible, como si la novela de Cortázar buscara trazar una línea visible, o sea hacer percibir la invisibilidad de un espacio metafísico. A la vez, no rechaza la idea de las orillas de la ciudad como un espacio enigmático y metafísico: “—Oh, el límite —dice Juan—. Nadie lo conoce, sabes”, sin embargo, la familiaridad permanece y lo *unheimlich* se concreta. Aún así, lo que la cita sugiere es que, por familiar que sea, el límite es inalcanzable y, por ende, intransitable. En *62/mpa*, la referencia a la orilla de la ciudad se expresa de una manera cuasi-mitológica, Tell habla con cierta inseguridad, insertando “creo” en su descripción de la frontera. Esta incertidumbre, junto con el hecho de que “nadie lo conoce”, le otorga un aura mitológica al espacio limítrofe. De cierta manera, se asemeja

al caso de John Murdoch en *Dark City* y su búsqueda incansable de Shell Beach; un espacio que debería estar justo afuera de la ciudad. Al igual que los límites de Buenos Aires en *62/mpa*, Shell Beach es un lugar que todos “reconocen” pero sin exactitud, su ubicación exacta se desdibuja, y el protagonista se ve frustrado cada vez que intenta llegar a aquel espacio extra-limítrofe. En ambos casos, la orilla de la ciudad existe en la percepción interna, tiene cierta tangibilidad metafísica, o sea, los protagonistas son capaces de visualizar la frontera, pero no logran materializarla. Permanece en ellos en forma de una cuasi-memoria. Para poder entender mejor lo que implican las cuasi-memorias, son definidas por Derek Parfit en su texto *Personal Identity* de la siguiente manera:

I am *q*-remembering an experience if (1) I have a belief about a past experience which seems itself as a memory belief, (2) someone did have such an experience, and (3) my belief is dependent upon this experience in the same way (whatever that is) in which a memory of an experience is dependant upon it.”
(209)

Lo noción que posee Tell del límite de la ciudad es sintomático de la cuasi-memoria según Parfit. La imagen mental que evoca no parece pertenecerle en el sentido de que no estaría basada en alguna experiencia empírica, sino emerge como un producto meramente *a posteriori*. Aunque Tell afirma que anduvo por la frontera, Juan lo contradice, “—Oh, el límite —dice Juan—. Nadie lo conoce, sabes” (68). Tell no objeta a la refutación, dejando en evidencia la incertidumbre de su experiencia en dicho espacio. Se podría afirmar que Tell, al igual que John Murdoch, maneja una memoria psico-topológica de naturaleza apócrifa. Es un espacio que se despliega en su

psique, es mitológico y visualizable, como si fuera un injerto (lo cual es así en el caso de *Dark City*). Al ser un límite que habita la cuasi-memoria de Tell, es, en consecuencia, físicamente intransitable.

A la vez, las orillas y la periferia de Buenos Aires eran espacios que fascinaban a Borges y son una de sus mayores preocupaciones poéticas. Él hace una clara distinción entre el Buenos Aires central y el Buenos Aires de los arrabales, encontrando un valor literario en los límites porteños:

Borges empieza a hablar de dos ciudades diferentes, que conviven dentro de Buenos Aires: la ciudad del centro, europea y cosmopolita, con sus calles enérgicas, su prisa y ajeteo, y la ciudad de los barrios [...] Borges siente la necesidad de incorporar a la literatura este Buenos Aires de las orillas.

(Borges y Buenos Aires 2)

En *Arrabal* —tal como lo he destacado en la sección anterior— el focalizador del poema se encuentra en las orillas de Buenos Aires y contempla cruzar la frontera hacia la intemperie, sin embargo al intentar avanzar hacia el límite, que está claramente despejado y a la vista del sujeto, algo le impide la acción: “mis pasos claudicaron / cuando iban a pisar el horizonte” (32). Los pasos del sujeto pierden fuerza y queda contenido dentro de la urbe, sin ser capaz de escapar su espacio. Su intento es seguido por la desorientación y una urgencia por procesar su entorno. Este desconcierto del sujeto habitante, tal como el terror irracional de los invitados en *El ángel exterminador*, sirve como un registro antrotopológico del espacio enigmático al cual está sujeto y en el cual se mantiene confinado.

A diferencia del caso de *62/mpa* y *Dark City*, en *Arrabal*, la frontera no es un producto idealista, en este caso, el hablante lírico está ante ella, incluso,

intenta cruzar el límite físicamente. Tal como en *El ángel exterminador*, la impotencia física de transitar fuera del espacio parece ser el resultado de una barrera psico-topológica. En este caso, el espacio fronterizo es en sí físico, la “claudicación” emigrante pareciera producirse en la matrice idealista. Tanto en la cinta de Buñuel como en el poema de Borges, la causalidad de esta frustración es enigmática. El hablante lírico no explica el fenómeno que lo detiene. Este silencio ante la frustración refleja la inefabilidad de la ontología urbana y el estado mental del sujeto lo dicho fenómeno. Es en esta instancia donde podemos retomar el “estado del caso” según Wittgenstein al que se alude en la introducción.

En cada caso citado en este capítulo, la inescapabilidad (sea por infinita duplicación, sistemas autorreferentes, hiperespacios, microcosmos o fronteras intransitables) se manifieste por medio de ciertos síntomas empíricos. De no ser así no serían detectables. Presentan de distintas maneras fenómenos que desafían las expectativas del espacio transitable y obstruyen el avance del sujeto de una manera que cae fuera de la racionalidad. Sin embargo, el simple hecho de que se pueda identificar, le entrega cierto elemento empírico a la topología enigmática. Es la causalidad de dichos fenómenos espaciales la que se ofusca en territorios metafísicos. Los síntomas que se presentan funcionan como el “estado del caso” de Wittgenstein, o sea, un conglomerado de proposiciones evidentes. A la vez, como deja en evidencia el hablante lírico de *Arrabal*, la causalidad de esta intransitabilidad urbana es inefable, adhiriéndose a la máxima del *Tractatus*: “Whereof one cannot speak, thereof one must be silent” (7). Aún así, el estudio de los fenómenos empíricos nos permite formular una silueta epistemológica o, más bien, un negativo epistémico de la causalidad. De este

modo se traza un mapa virtual de las representaciones enigmáticas de Buenos Aires, permitiendo un acercamiento a las anomalías en sí y, al a vez, creando una serie de aporías que confluyen hacia un centro de gravedad: en este caso, el análisis de fenómenos gravitan hacia la metafísica insondable de una urbe sin escape.

Monismo binario

En los distintos casos que formulan una representación de Buenos Aires como una ciudad inescapable —sea a través de topologías infinitas, la repetición de similares, hiperespacios o fronteras intransitables— se puede detectar indicios del monismo binario que se plantea entre el habitante y el hábitat. Al ir reduciendo los entornos del sujeto hasta aislar los fenómenos enigmáticos e inanalizables, hemos podido observar la emergencia del negativo epistémico de la ontología enigmática de Buenos Aires. Esto nos permite entender como el sujeto y las representaciones de Buenos Aires comienzan a compartir una identidad. En este primer capítulo, el monismo binario se manifiesta por medio de los registros antrotopológicos de Buenos Aires en el individuo; estas cartografías interiorizadas —sean la experiencia *unheimlich*, el terror irracional o la desorientación y el desconcierto— señalan una asimilación del espacio enigmático dentro del habitante. En los siguientes capítulos, al continuar con el análisis de los fenómenos peculiares del espacio bonaerense, podremos observar cómo la silueta ontológica de la Buenos Aires enigmática se forma. Tanto la aproximación a espacios sombra y espacios híbridos, como al antropomorfismo y topomorfismo de la ciudad y

el habitante, facilitarán el entendimiento de los efectos y procesos de topologías enigmáticas en las representaciones de Buenos Aires. Adicionalmente, será detallado el proceso espacial que resulta en la condición de monismo binario entre el individuo y la urbe.

CAPÍTULO II: Ciudades Sombra

Ciudades sombra

En la “anécdota” de Piglia citada en el primer capítulo, un hombre guarda una maqueta de Buenos Aires en su sótano por la cual logra controlar ciertos eventos en la ciudad exterior. De cierta manera, esta urbe en miniatura es un *doppelgänger* de la ciudad; un doble de Buenos Aires. Funciona como una “ciudad sombra”, o sea una versión distinta de la capital, extraña y metafísica. Jane Augustine en *From Topos to Anthropoid: The City as Character in Twentieth-Century Texts* afirma lo siguiente sobre esta condición metafísica y enigmática de la urbe: “the significant fact here is that the city, heretofore seen as physical and geographical, has made another quantum leap. It is now a metaphysical city” (84). Augustine se refiere a la física cuántica para describir el fenómeno urbano metafísico. Cuando le prestamos atención particular a las ciudades sombra, esta terminología cobra un sentido literal. Es válido referirse a la ciudad sombra como una suerte de urbe palimpséstica en la cual la ontología topológica parece sobreponerse encima de ciertos rasgos de familiaridad. En otras palabras, hay procesos semiológicos y espaciales que coexisten de manera simultánea. Esta simultaneidad geográfica encaja con ciertas ideas de la mecánica cuántica y es posible que Augustine estuviese pensando en la teoría de Richard

Feynman sobre las trayectorias en la interferometría en la cual se detecta la presencia simultánea de partículas en un mismo espacio (Green 110). Este fenómeno se asemeja a las representaciones palimpsésticas de Buenos Aires que se analizarán en este capítulo. Al observar la urbe modificada, distinta, pero anclada en una identidad citadina, podremos aproximarnos al *doppelgänger* urbano, su estado de simultaneidad topológica y la reiteración de la experiencia *unheimlich*.

Quizás las ciudades sombras más conocidas son productos de la cultura pop. Estas urbes permutadas se popularizaron dentro del género del cómic; los ejemplos más citados serían Metrópolis de *Superman* como un *doppelgänger* de Nueva York o la Ciudad Gótica de *Batman* que transiciona libre y simultáneamente entre ser una ciudad sombra de Chicago y Nueva York. En ambos casos, ciertas pistas visuales nos permiten conectar las urbes y así hallar la identidad subyacente. Es de esta manera que se entiende la comparación con el palimpsesto; la ciudades sombra pueden ser descifradas y su ontología “ancestral” se oculta y subyace justo bajo la superficie de la representación empírica. Sabemos que Metrópolis tiene su raíz topológica en Nueva York, no porque se vea el Empire State o Central Park (cosa que no ocurre), sino por ciertos procesos de semiosis intangible. Sabemos que Clark Kent recorre un *doppelgänger* de Nueva York porque reconocemos los estilos arquitectónicos, el despliegue urbano, la saturación de Manhattan, la presencia ubicua de taxis y la actitud caricaturizada del neoyorquino. Metrópolis es y no es la ciudad de Nueva York, su condición ontológica, como en la teoría cuántica de Feynman, en simultánea. Es una ciudad sombra.

En varias de las representaciones de Buenos Aires, el espacio de la ciudad está levemente alterado y esta alteración tiene consecuencias que vuelven a invocar lo *unheimlich*; aunque esta vez no resulta de la reiteración de espacios ni de su ubicuidad, sino de infinitas permutaciones de lo reconocible. De esta manera la cognición del espacio siempre está “en la punta de la lengua”, proyectando destellos de familiaridad, pero sin permitir un reconocimiento total de Buenos Aires. A esta manifestación del espacio enigmático se la puede denominar ciudades sombra o sombras urbanas. Vemos sombras de Buenos Aires en obras como *Perramus* de Juan Sasturain, donde existe un *doppelgänger* de la ciudad, llamada Santa María (derivado del nombre colonial de la ciudad de Buenos Aires: Santa María del Buen Ayre), por la que transitan los personajes, o en *La muerte y la brújula* de Borges donde se manifiesta una versión afrancesada de Buenos Aires.

En estos y otros casos, la urbe se encuentra en una condición permutada; en algunas versiones la permutación es estática, o sea que la alteración de su identidad espacial está determinada. Hallamos ciudades sombra de permutación estática en la representación de Buenos Aires manifestada en *La muerte y la brújula* y *El Eternauta II* de Oesterheld. En otros casos la ciudad sombra está en un flujo de permutación constante, tal como se observa en la representación de Buenos Aires en la cinta de Fernando Spiner, *La sonámbula*, donde los espacios sufren fluctuaciones de identidad al estar sometidos a impredecibles y repentinas dislocaciones topológicas entre la virtualidad cyborg y lo onírico. Otra ciudad sombra de Buenos Aires que fluctúa es la metrópoli Santa María que se formula en el cómic de Alberto Breccia y Juan Sasturain, *Perramus* (aquí la urbe comparte el mismo nombre que usa Onetti en *La vida breve*). A diferencia de la Santa

María de Onetti, esta versión no es un espacio determinado ni estático y se pueden observar interminables morfosis del espacio a lo largo de la narración.

El objetivo de este capítulo es analizar estas representaciones sombra de Buenos Aires, destacar los aspectos observables y determinar donde se establecen los puntos de contacto con las nociones más ortodoxas y explícitamente verosímiles de la capital argentina.

Permutaciones estáticas

Uno de los cuentos más “bonaerenses” de Borges, en el cual se recorre la geografía de la ciudad de manera metódica, clínica y lógica, trazando así un mapa de la urbe, es precisamente el que se desarrolla en un Buenos Aires que no es Buenos Aires. El cuento al que me refiero es *La muerte y la brújula*; una historia policial y metafísica que presenta la ciudad no solo como uno de los protagonistas, sino también como el enigma, la pista y la cifra. Parte del ejercicio del relato es que el espacio que se presenta es el de una urbe que se debe descifrar, es una suerte de criptograma que oculta no solo la respuesta al misterio que carcome al protagonista, Erik Lönnrott, sino también desdibuja una identidad palimpséstica y una naturaleza *doppelgänger*.

En el texto de Cordeiro Gomes, citado en el primer capítulo, al referirse a la naturaleza laberíntica de la ciudad, él concluye diciendo que el habitante pasa de una ciudad a otra “idêntica ainda que seja distinta” (64). La urbe es idéntica y distinta a la vez, la familiaridad desfamiliarizada produce un espacio *unheimlich*, y en *La muerte y la brújula* se hace presente un *doppelgänger*

que sorteas ambas condiciones aparentemente contradictorias. Borges ya había demostrado una propensión hacia la representación polimorfa de Buenos Aires:

Borges empieza a hablar de dos ciudades diferentes, que conviven dentro de Buenos Aires: la ciudad del centro, europea y cosmopolita, con sus calles enérgicas, su prisa y ajeteo, y la ciudad de los barrios. (Borges y Buenos Aires 2)

La muerte y la brújula va más allá del dualismo urbano y la oposición entre el centro y los límites fronterizos; la ciudad de Lönnrot y Scharlach es un espacio polimorfo que se asemeja más al concepto del palimpsesto que al de la hibridez urbana.

Quizás lo primero que se debe considerar es la cognición; el relato provee un conjunto de signos percibidos como rasgos bonaerenses. Claves visuales como la oscuridad lúgubre, los edificios reconocibles, la cartografía de la ciudad; todas apuntan hacia Buenos Aires, sin embargo, los nombres de las calles, las avenidas y los hoteles, entre otras cosas, han sido modificados y el plano urbano está en francés. La superficie de esta ciudad espectral funciona como un velo que oculta, apenas, la arqueología de Buenos Aires. La representación sobre la representación funciona como un artefacto mnemónico que cataliza la cognición del espacio subyacente. En su libro *Borges and His Fiction*, Gene H. Bell-Villada, identifica los puntos mnemónicos de la urbe representada, designando los *toponyms* (o topónimos) que catalizan la re-cognición del espacio palimpséstico y subyacente:

As for the fantastical city, its four corners ranged over criminals and cops, it is no less than Borges's own Buenos Aires, artfully

disguised by the French, German, Jewish, Irish and Nordic toponyms and surnames. For those acquainted with his hometown, Borges has pinpointed each spot. (100)

La identificación que Borges hace de los espacios a los que alude Bell-Villada se encuentra en el comentario hecho especialmente para la edición norteamericana *The Aleph and Other Stories*; es aquí donde Borges explicita su interés en la presencia de un Buenos Aires sombra en *La muerte y la brújula*:

When, in 1942, I undertook a nightmare version of the city in “Death and the Compass,” my friends told me that at long last I had managed to evoke a sufficiently recognizable image of my hometown. A few topographical elucidations may perhaps be in order. The Hôtel du Nord stands for the Plaza Hotel. The estuary is the Rio de la Plata, called “the great lion-colored river” by Lugones, and, far more effectively, “the unmoving river” by Eduardo Mallea. The Rue de Tulon is the Paseo Colón, or rather, in terms of crowdedness, the old Paseo de Julio, today called Leandro Alem. Triste-le-Roy, a beautiful name invented by Amanda Molina Vedia, stands for the now demolished Hotel Las Delicias in Adrogué. (Amanda had painted a map of an imaginary island on the wall of her bedroom; on her map I discovered the name Triste-le-Roy.) In order to avoid any suspicion of realism, I used distorted names and placed the story in some cosmopolitan setting beyond any specific geography. The character’s names further bear this out: Treviranus is German, Azevedo is Portuguese and Jewish, Yarmolinski is a

Polish Jew, Finnegan is Irish, Lönnrot is Swedish. (268)

Estas distorsiones del Buenos Aires representado provocan una descripción curiosa e interesante de parte de Borges: “a nightmare version of the city”. Por lo previo, valdría hacerse la siguiente pregunta: ¿Más allá de los crímenes propios de cualquier relato policial, qué hace de esta representación urbana y sus topónimos una pesadilla?

Quizás esta sea una buena oportunidad para hacer un retorno a Freud y lo *unheimlich*; la ciudad del relato de Borges, provoca un grado de cognición que a la vez huye de la representación reconfortante y predicable, produciendo así un conflicto cognitivo que lleva a la sensación de terror. En su texto sobre lo *unheimlich*, Freud presenta una etimología del término, citando a Daniel Sanders y su *Wörterbuch der deutschen Sprache* (1860) y a Friedrich Schelling:

The subject of the 'uncanny' is a province of this kind. It is undoubtedly related to what is frightening — to what arouses dread and horror; equally certainly, too, the word is not always used in a clearly definable sense, so that it tends to coincide with what excites fear in general. [...] Note especially the negative 'un-': eerie, weird, arousing gruesome fear: 'Seeming quite *unheimlich* and ghostly to *him*.' 'The *unheimlich*, fearful hours of night.' 'I had already long since felt an *unheimlich*', even gruesome feeling.' 'Now I am beginning to have an *unheimlich* feeling.' ... 'Feels an *unheimlich* horror.' [...] On the other hand, we notice that Schelling says something which throws quite a new light on the concept of the *Unheimlich*, for which we were certainly not prepared. According to him, everything is

unheimlich that ought to have remained secret and hidden but has come to light. (156)

La ciudad en el relato de Borges emplea el misterio policial y, a la vez, metafísico para justificar un recorrido acabado de la capital oculta. Las líneas trazadas por la investigación de Lönnroth permiten que el lector se encuentre con los signos que llevan a una cognición parcial y descifren las pistas de un criptograma textual que es en sí un misterio adicional del relato policial. En este sentido el Buenos Aires de *La muerte y la brújula* comparte el estado ontológico que se presenta en *La ciudad ausente* de Piglia. Ambos son textos policiales y es el signo el que oculta y desdibuja la ciudad, provocando así la “ausencia” de uno de los varios espacios urbanos representados. Lo que sí se hace visible es la ciudad fenómeno, la sombra o, más bien, el *doppelgänger* de Buenos Aires. Este concepto del doble es clave en el concepto de *unheimlich* manejado por Freud y particularmente en el sentido de terror que le adscribe. Una pista que nos provee para comprender este temor al doble se manifiesta en la cita de Schelling: “everything is *unheimlich* that ought to have remained secret and hidden but has come to light” (156). Es una descripción perturbadora que, aunque no divulga la razón ni la consecuencia, es epistemológicamente relevante; sugiere que el terror yace en lo oculto, que lo que subyace la identidad del *doppelgänger* es siniestro y de cierto modo profano y no natural. La raíz del terror *unheimlich* es, según la perspectiva de Schelling, inarticulable. Bajo su modelo, el Buenos Aires de *La muerte y la brújula* es un síntoma de un espacio enigmático que, al igual que la perspectiva de Wittgenstein, funciona para armar un negativo epistémico de la metafísica de la urbe espectral.

A la vez, también es válido afirmar que el doble familiar, a la vez

desfamiliarizado, es inquietante y perturba al perceptor por la cognición irresoluta. El terror se puede vincular con las ideas de Casey y Augustine en cuanto a sus definiciones del espacio como extensiones del “yo”, o sea parte de una consciencia psico-topológica. Lo previo resulta no solo en el desconocimiento de las coordenadas familiares, sino también en una confrontación con la dislocación de la identidad personal. El “yo” también se convierte en sombra, en espectro y *doppelgänger*. Los protagonistas de *La muerte y la brújula* delatan esta dislocación ontológica y la relacionan estrechamente con las nociones espaciales que manejan y los recorridos geométricos que han realizado por los barrios de la ciudad. Ellos, tal como la urbe en que habitan, son solamente una versión de sus “yo-es”. En la última escena del cuento, ambos Lönnroth y Scharlach explicitan con claridad que están conscientes de esta existencia sombra, tanto espacial como personal, incluso sugiriendo que ambos elementos (topología e identidad) son la misma cosa:

—En su laberinto sobran tres líneas —dijo por fin—. Yo sé de un laberinto griego que es una línea única, recta. En esa línea se han perdido tantos filósofos que bien puede perderse un mero *detective*. Scharlach, cuando en otro avatar usted me dé caza, finja (o cometa) un crimen en A, luego un segundo crimen en B, en 8 kilómetros de A, luego un tercer crimen en C, a 4 kilómetros de A y de B, a mitad de camino entre los dos. Aguárdeme después en D, a 2 kilómetros de A y de C, de nuevo a mitad de camino. Máteme en D, como ahora va a matarme en Triste-le-Roy.

—Para la otra vez que lo mate —replicó Scharlach—, le prometo

ese laberinto, que consta de una sola línea recta y que es indivisible, incesante.

Retrocedió unos pasos. Después, muy cuidadosamente, hizo fuego. (171-172)

El uso del término “avatar” de parte de Lönnroth es particularmente revelador. El avatar, un término que origina en las tradiciones hinduistas⁸, ha adquirido un sentido más generalizado que abarca cualquier entidad representada o encarnada por y en un alter-ego⁹. Lönnroth comprende la condición simulada de su existencia, que él, como el espacio en que habita es una suerte de alter-ego de una infinita cadena de alter-egos. En cuanto a la ciudad, el

⁸ (“Descent”), in Hinduism, the incarnation of a deity in human or animal form to counteract some particular evil in the world. The term usually refers to these 10 appearances of Vishnu: Matsya (fish), Kūrma (tortoise), Varāha (boar), Narasimha (half man, half lion), Vāmana (dwarf), Paraśurāma (Rāma with the axe), Rāma (hero of the *Rāmāyana* epic), Krishna (the divine cowherd), Buddha, and Kalkin (the incarnation yet to come). The number of Vishnu's avatars is sometimes extended or their identities changed, according to local preferences. Thus, Krishna is in some areas elevated to the rank of a deity, and his half brother, Balarāma, included as an avatar. One formulation of the doctrine is given in the religious poem the *Bhagavadgītā*, when charioteer Lord Krishna tells Arjuna: “Whenever there is a decline of righteousness and rise of unrighteousness then I send forth Myself. For the protection of the good, for the destruction of the wicked, and for the establishment of righteousness, I come into being from age to age.” (Encyclopaedia Britannica Online: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/45474/avatar>)

⁹ 1. *Hindu Myth*. The descent of a deity to the earth in an incarnate form. 1784 [SIR W. JONES](#) in *Asiat. Res.* I. 234 The ten Avatārs or descents of the deity, in his capacity of Preserver. 1858 [BEVERIDGE](#) *Hist. India* II. IV. ii. 28 The fifth avatar, called Varuna, because in it Vishnu assumed the form of a dwarf. 2. Manifestation in human form; incarnation. 1815 [SCOTT Paul's Lett.](#) (1839) 325 A third avatar of this singular emanation of the Evil Principle [Bonaparte]. 1878 R. SAYLER in *N. Amer. Rev.* CXXVI. 94 M^cClellan was..the very god of war, in his latest avatar. 3. Manifestation or presentation to the world as a ruling power or object of worship. 1859 [MASSON](#) *Milton* I. 226 The avatar of Mathematics had not begun. *Ibid.* 447 Glad that the avatar of Donne, as an intermediate power between Spenser and Milton, was so brief and partial. 1883 *Harper's Mag.* Mar. 541/1 The Baireuth festivals..the completest and most characteristic avatars of art our century can shew. 4. *loosely*, Manifestation; display; phase. 1850 [L. HUNT](#) *Autobiog.* ii. (1860) 36 She ended with enjoying, and even abetting, this new avatar of the Church militant. 1880 [L. STEPHEN](#) *Pope* ii. 29 Wit and sense are but different avatars of the same spirit. (Oxford English Dictionary: http://wf2dnvr6.webfeat.org/Rjx9L11639/url=http://dictionary.oed.com/cgi/entry/50015367?single=1&query_type=word&queryword=avatar&first=1&max_to_show=10)

avatar espacial más reciente, se podría inferir, ha sido una representación de Buenos Aires. En la realidad actual de los protagonistas, esta sombra urbana será reemplazada por otra que, en turno, claudicará a otra, *ad infinitum*. Claro, es importante notar que esta no es la primera vez que un relato de Borges suplanta Buenos Aires con un *doppelgänger* espacial; al final de *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, el protagonista revela que Buenos Aires y el mundo serán reemplazados por Tlön. Lo que queda sin revelar es el grado de rasgos palimpsésticos que permanecerían en un Buenos Aires/Tlön para provocar una cognición parcial del espacio urbano espectral¹⁰. Lo que hace de *La muerte y la brújula* un caso tan revelador, es cómo el destino de los protagonistas —habitantes de una ciudad avatar— está atado a la configuración espacial de la ciudad.

Un escenario bonaerense muy distinto al de *La muerte y la brújula* es presentado en la novela gráfica *El Eternauta II*¹¹; la continuación de la historia apocalíptica guionizada por Hector G. Oesterheld que transcurre en un territorio post-apocalíptico quintaesencial. En el primer tomo, ya mencionado en el capítulo anterior de este análisis, Buenos Aires es invadido por fuerzas

¹⁰ Existe otro ejemplo análogo al del relato de Borges en otro texto policial; la novela *El estruendo de la rosas* de Manuel Peyrou. Es una novela que toma lugar bajo un régimen totalitario con tintes germanos (a diferencia de *La muerte y la brújula* que representaba una ciudad afrancesada). La trama de la historia gira en torno al asesinato de un sosias de Gesenius, el gobernador tiránico del país. Para muchos críticos, Gesenius es un doble de Juan Domingo Perón (Torres, 1: <http://www.articlearchives.com/211437-1.html>) y su presencia es la primera clave que delata una representación bonaerense subyacente. Sin embargo, la cognición de signos es más tenue en este caso, vinculado más por climas ideológicos que por topologías palimpsésticas.

¹¹ Novela gráfica guionizada por H.G. Oesterheld con dibujos de Francisco Solano López. Retoma la línea de acción de *El Eternauta*. La acción se desarrolla en un futuro distante (aproximadamente dos siglos en el futuro). La ciudad de Buenos Aires ha sido reducida por detonaciones nucleares y apenas es reconocible bajo la vegetación. Los protagonistas vuelven a confrontarse con los Ellos y también con nuevas amenazas. Los seres humanos se han reducido a una existencia más bien primitiva, similar a las circunstancias que se representan en *La máquina del tiempo* de H.G. Wells o la película *El planeta de los simios* de Franklin J. Schaffner. *El Eternauta II* es el último tomo de la novela gráfica guionizado y dibujado por los autores originales.

extraterrestres que buscan conquistar la ciudad, pero hasta el final de la historia la destrucción de la capital es mayormente biológica; la mayoría de los habitantes son aniquilados por una nieve venenosa. En la segunda parte, los protagonistas se encuentran repentinamente en una versión de Buenos Aires casi irreconocible, sin embargo, no cabe duda que es la capital argentina. El cómic relata la historia de Juan Salvo y sus amigos más de doscientos años después del primer tomo. El futuro en el que se encuentran los inserta en un Buenos Aires destruido por múltiples holocaustos nucleares, los siglos han pasado, y la vegetación ha invadido la topología urbana. La arquitectura ha sido obliterada y solamente quedan rasgos subyacentes que apenas se pueden distinguir bajo el verdor.



FIGURA 12: Viñetas de *El Eternauta II*, Oesterheld y Solano López

La casa de Juan Salvo, una vez rodeada por casas similares en el barrio bonaerense de Vicente López, se encuentra en una pradera, rodeada por pampa desolada. Aunque geográficamente aún se encuentran en Vicente López, la destrucción masiva de Buenos Aires ha borrado casi toda indicación de sus coordenadas. Lo que permanece son huellas, hendiduras y montículos extrañamente familiares en un paisaje que delata la presencia de una arqueología urbana; la capital se ha transformado en un espectro y en una sombra de su representación histórica.



FIGURA 13: Viñetas de *El Eternauta II*, Oesterheld y Solano López

La primera reacción de los protagonistas es preguntarse qué ha pasado con Buenos Aires, sin embargo, inmediatamente comprenden que de cierta forma la urbe sigue presente, que su gravedad ontológica se filtra a la superficie y que su topología sigue siendo una referencia para orientarse tanto geográfica como personalmente. La consciencia de que aún están en Buenos Aires es simultáneamente terrorífico y consolador; es profundamente *unheimlich*.

Esta manifestación palimpséstica se asemeja de varias formas a la arqueología precolombina; de la misma forma en que ciudades se ocultaban bajo la vegetación del abandono o desaparecían bajo las edificaciones de la colonia, los rasgos que permiten la cognición de lo subyacente aún son visibles en la topología sombra. En “Semiotics of a City”, el lingüista Juri Lotman, se aproxima a la ciudad como un palimpsesto con una semiosis histórica descifrable:

[The city] as a complex semiotic mechanism and generator of culture, can fulfill its mission to the extent that it embodies a fusion of heterogeneous texts and codes, belonging to different languages and levels (...). The architecture, rites and ceremonies of the metropolis, its layout, the names of its streets and thousands of other vestiges of past epochs appear as coded programmes allowing the texts of its history to be constantly produced. The city is a mechanism that perpetually reproduces its own past, and is thus able to confront the present almost synchronically. From this perspective, the city, like culture itself, is a mechanism that opposes time. (3)

La representación de Buenos Aires en *El Eternauta II* funciona precisamente como un mecanismo semiótico en el que su topología pasada está cifrada:



FIGURA 14: Viñetas de *El Eternauta II*, Oesterheld y Solano López

En las viñetas que aparecen arriba vemos como se contrapone la ciudad sombra y desolada del futuro con el espectro de la memoria cifrada en la geografía de Buenos Aires; Oesterheld, el personaje, experimenta un momento *unheimlich*; “por un momento vuelvo a ver la ciudad tal cual era antes...” (66). Edificios y zonas emblemáticas de la capital están cifrados en la topología; la topología post-apocalíptica y las cicatrices de lo que era el centro bonaerense cataliza una mnemosiis en él y visualiza el espectro del pasado, delatando la ontología enigmática de la ciudad sombra.

En las siguientes viñetas también se presenta el concepto del palimpsesto urbano, pero la función es distinta:



FIGURA 15: Viñetas de *El Eternauta II*, Oesterheld y Solano López.

Los protagonistas estudian, lado a lado, la ciudad codificada en mapas —el pasado puesto al lado del futuro, espectro y sombra juntos. En ambos casos el palimpsesto se hace evidente y el artefacto mnemónico llega a su fruición. Ambas ontologías existen simultáneamente y ambas son familiares y a la vez

extraña. Adicionalmente, existe una perspectiva *parallax*, formulando cierta alteridad al presentar ambas versiones de Buenos Aires por medio de *qualia*¹² anacrónica. En el caso de Juan Salvo y Oesterheld (personaje), vienen del Siglo XX y habitan el siglo XXII. Como ya se ha descrito, la geografía de Buenos Aires ha cambiado dramáticamente y ellos son capaces de experimentar una re-cognición de ambas versiones de la capital representada en los mapas, para ellos los dos mapas son artefactos mnemónicos y, por ende, espacios *unheimlich*: por un lado está el Buenos Aires espectral, perteneciente al pasado y representado de manera intacta, trazada por líneas arquitectónicas, avenidas y barrios; por otro lado el Buenos Aires sombra, evocador del espectro, apenas familiar, pero capaz de catalizar la memoria. Para Juan Salvo y Oesterheld, ambas representaciones están

¹²**qualia** Feelings and experiences vary widely. For example, I run my fingers over sandpaper, smell a skunk, feel a sharp pain in my finger, seem to see bright purple, become extremely angry. In each of these cases, I am the subject of a mental state with a very distinctive subjective character. There is something it is *like* for me to undergo each state, some phenomenology that it has. Philosophers often use the term 'qualia' (singular 'quale') to refer to the introspectively accessible, phenomenal aspects of our mental lives. In this standard, broad sense of the term, it is difficult to deny that there are qualia. Disagreement typically centers on which mental states have qualia, whether qualia are intrinsic qualities of their bearers, and how qualia relate to the physical world both inside and outside the head. The status of qualia is hotly debated in philosophy largely because it is central to a proper understanding of the nature of consciousness. Qualia are at the very heart of the mind-body problem. (Stanford Encyclopedia of Philosophy: <http://plato.stanford.edu/entries/qualia/>)

qualia The felt or phenomenal qualities associated with experiences, such as the feeling of a pain, or the hearing of a sound, or the viewing of a colour. To know what it is like to have an experience is to know its qualia. The idea that we first of all know qualia, and only indirectly and by their means know the properties of external things, is attacked in Wittgenstein's private language argument, but qualia are often felt to be the major stumbling-block in front of scientific philosophies of mind, such as functionalism and physicalism. Defenders of those philosophies point out that if qualia are something over and above the physical and functional facts about an organism, they take on a character that makes them unknowable, not just from one creature to another, but even within one consciousness, at least once they have vanished into the past. Eliminativists ('qualiaphobes') believe that the ways of thinking that make qualia seem both so important and so elusive are wholly erroneous. See also privacy, privileged access. (Blackburn, 313)

ontológicamente enredadas, provocando una sensación de sublimidad pre-apocalíptica que conlleva el *unheimlich* post-apocalíptico. Experimentan *qualia* particular a su perspectiva tanto anacrónica como de simultaneidad bidireccional; focalizan desde el siglo XX y del XXII. En el caso de los habitantes nativos de Buenos Aires, pertenecientes únicamente al siglo XXII, la experiencia es distinta. El *unheimlich* es provocado por *qualia* unidireccional, al ser confrontados por una representación del espectro de Buenos Aires que es, de hecho, una sombra para ellos ya que no está anclada en la memoria histórica; la re-cognición se produce por un proceso similar a la ingeniería en reversa; el Buenos Aires intacto del siglo XX les es familiar porque logran “reconstruir” la ciudad sobre las ruinas, o sea, para los nativos, el mapa del siglo XX es la cifra para interpretar el palimpsesto en que habitan.

Las sombras estáticas de Buenos Aires, presentadas en *La muerte y la brújula* y *El Eternauta II* son claros ejemplos de cómo el registro antrotopológico permite una aproximación al fenómeno enigmático de la urbe *doppelgänger*. Las representaciones en sí son estáticas, o sea, no hay permutaciones continuas en la sombra, se mantiene ontológicamente estable. Esta estabilidad se contrapone a los estados y *qualia* de los habitantes de la sombra bonaerense; los personajes deben sortear una procesión incesante de conflictos cognitivos y consolidar las identidades topológicas que causan cierta interferencia racional. Es por lo previo que, en estos casos, el habitante en sí es el que provee el negativo epistémico que nos permite una aproximación a los Buenos Aires *doppelgänger*. En cambio, los casos de la ciudad sombra de permutación inestable, el espacio mismo se reformula de manera continua, delatando una ontología que está en flujo constante.

Permutaciones inestables

En la película *The Thirteenth Floor* (1999), dirigida por Josef Rusnak, la trama gira en torno a la investigación del asesinato de Hannon Fuller, un programador de mundos virtuales. La acción de la cinta trasciende varias versiones de Los Ángeles, California. Las sombras de la ciudad son virtuales y se ingresa a ellas conectándose a un aparato de realidad virtual. El *doppelgänger* inicial es una versión retrofuturista de Los Ángeles, representada con una estética de la década de los 40, con algunas variaciones tecnológicas; la representación mantiene ciertos puntos de referencia que permiten la re-cognición de parte del internauta que ingresa a ella. Esta ciudad virtual está habitada por una población virtual que no está consciente de que su mundo es un simulacro ni que su propia existencia es artificial. El protagonista y sospechoso inocente del crimen, Douglas Hall, se conecta a la máquina para entrar a la ciudad virtual (de los años 40)¹³ para buscar pistas dejadas ahí por Fuller que comprueben su inocencia.

¹³ Esta ciudad sombra de *The Thirteenth Floor* también sirve para ejemplificar el tema analizado en el Capítulo I de esta tesis; como ciudad virtual, el Los Ángeles sombra tiene límites definidos que no se pueden trascender. La ciudad se extiende solamente hasta donde su programación existe; la ciudad virtual es después de todo, simplemente un programa finito. En ese sentido una ciudad inescapable, aunque sí se debe notar que existe una huida que involucra escapar a otra versión de Los Ángeles.



FIGURA 16: Screenshot de *The Thirteenth Floor* (Rusnak, 1999)

Antes de que concluya la película, Hall descubre que su propio Los Ángeles también es virtual y logra escaparse a una “realidad” más “real”; a un Los Ángeles más arriba en la jerarquía ontológica y supuestamente la original (cosa que nunca se comprueba).

Un año antes del estreno de *The Thirteenth Floor*, llegó a los cines argentinos la cinta *La sonámbula* (1998) dirigida por Fernando Spiner, con guión de Ricardo Piglia y Fabián Bielinsky. Comparte muchas similitudes al desdibujar la frontera de la representación del espacio urbano y también al plantear preguntas fundamentales sobre la metafísica de la realidad. Lo que distingue *La sonámbula* de su contraparte norteamericano, es que los *doppelgänger* bonaerenses mantienen un estado de indeterminación entre la representación virtual y la onírica. A la vez, al igual que *The Thirteenth Floor*,

su condición de sombra es inestable y fluctúa continuamente; primero, porque los habitantes logran transitar entre una sombra y otra, subiendo y bajando por una suerte de jerarquía representativa, ascendiendo y descendiendo por los peldaños de una aparente regresión infinita. Sin embargo, la inestabilidad en *La sonámbula* marca una diferencia y es acentuada por los Buenos Aires representados que están suspendidos entre una consciencia cyborg y los paisajes del sueño.

La sonámbula es una cinta de ciencia-ficción que se ambienta en Buenos Aires en el año 2010. Los acontecimientos giran en torno a un supuesto accidente en una instalación estatal que resulta en una fuga de químicos experimentales que contaminan la atmósfera de la capital. Esta contaminación tiene un efecto extraño en gran parte de la ciudadanía bonaerense; los intoxicados sufren de una pérdida total de la memoria. La amnesia es permanente e irreversible, y las consecuencias son caóticas. Un brazo del estado, El Ministerio de Control Social, interviene para supuestamente controlar la confusión masiva. Su tarea principal es reunir a los ciudadanos amnésicos e informarles quienes son sus familiares—que ya no reconocen—para que puedan reestablecer una relación con ellos. Pronto se encuentran con individuos que se resisten a aceptar sus “familias” y son llevados a ser “rehabilitados”; parte de la terapia de rehabilitación involucra una cámara especial, la cámara Gessell, que se conecta al individuo para observar sus memorias, pensamientos y sueños. Una de las personas que llega a ser rehabilitada es Eva Rey, las memorias y los estados mentales de ella son sometidos a la cámara Gessell y es ella quien termina siendo la fuente de todas las representaciones sombra de Buenos Aires que figuran en la película.

La máquina lectora de sueños que está conectada a Eva relata una historia en un Buenos Aires tanto onírico como cyborg; no queda claro si las imágenes de la ciudad y su periferia son enteramente de ella o si la máquina también contribuye a la construcción de la ciudad sombra. Un aspecto que posiblemente delata la existencia de interferencia externa es la desorientación y sentido de extravío que Eva siente repetidamente al encontrarse en la ciudad sombra. A la vez, la representación estética de Buenos Aires, al ser filtrada visualmente por la máquina, está dotada de ciertos signos de artificialidad. Uno es más futurista, el otro más fronterizo y bucólico; lo más evidente es que los paisajes urbanos y los habitantes son retratados con colores vívidos, contrastando con el blanco y negro y la ocasional monocromía de la vigilia.



FIGURA 17: Screenshots de *La sonámbula* (Spiner, 1998)

Al concluir la cinta, el doctor Gazzar, el científico que opera la máquina lectora

de sueños a la que Eva está conectada, descubre que él, en realidad, también es parte del sueño de Eva, y que el Buenos Aires que observa a través de su maquina no es más que un sueño dentro de otro sueño; comprende que él dejará de existir cuando ella se despierte en algún otro plano superior.

Tanto la incertidumbre entre el espacio cyborg y onírico como la *mise en abyme* urbana, formulan en *La sonámbula* una representación sumamente inestable de Buenos Aires. La topología es enigmática no solamente por su condición de ciudad sombra, sino también porque su ontología no está anclada y, al igual que en *The Thirteenth Floor*, el habitante focalizador logra transitar entre las diferentes representaciones de la ciudad. Los Buenos Aires doppelgänger se auto-propagan, cada uno conteniendo un microcosmos temporalmente alterado de sí mismo como si fueran clones urbanos con pequeñas mutaciones. Quizás una de las claves que permite una aproximación a esta regresión fluctuante es la huella borgeana en la película. Uno de los temas filosóficos que aparecen con significativa frecuencia en los textos de Borges es justamente la regresión infinita, sea el ya citado *La muerte y la brújula* o casos más explícitos como el poema *Ajedrez* y el cuento *Las ruinas circulares*. Lo que comparten éstos con *La sonámbula* es el uso de la paradoja creada por el teatro cartesiano: la idea dualista del homúnculo dentro de la consciencia que observa lo que el sujeto experimenta, y éste, en turno, también tiene su propio homúnculo¹⁴ observador del observador, *ad infinitum*.

¹⁴ A small person. A term used in philosophy of the mind to explain a person's agency, or intelligence, or experience, as if there were a smaller agent, or intelligent thing, or experiencing subject 'inside the head'. The problem with this concept is that it leads to an infinite regress. (Blackburn, 178)

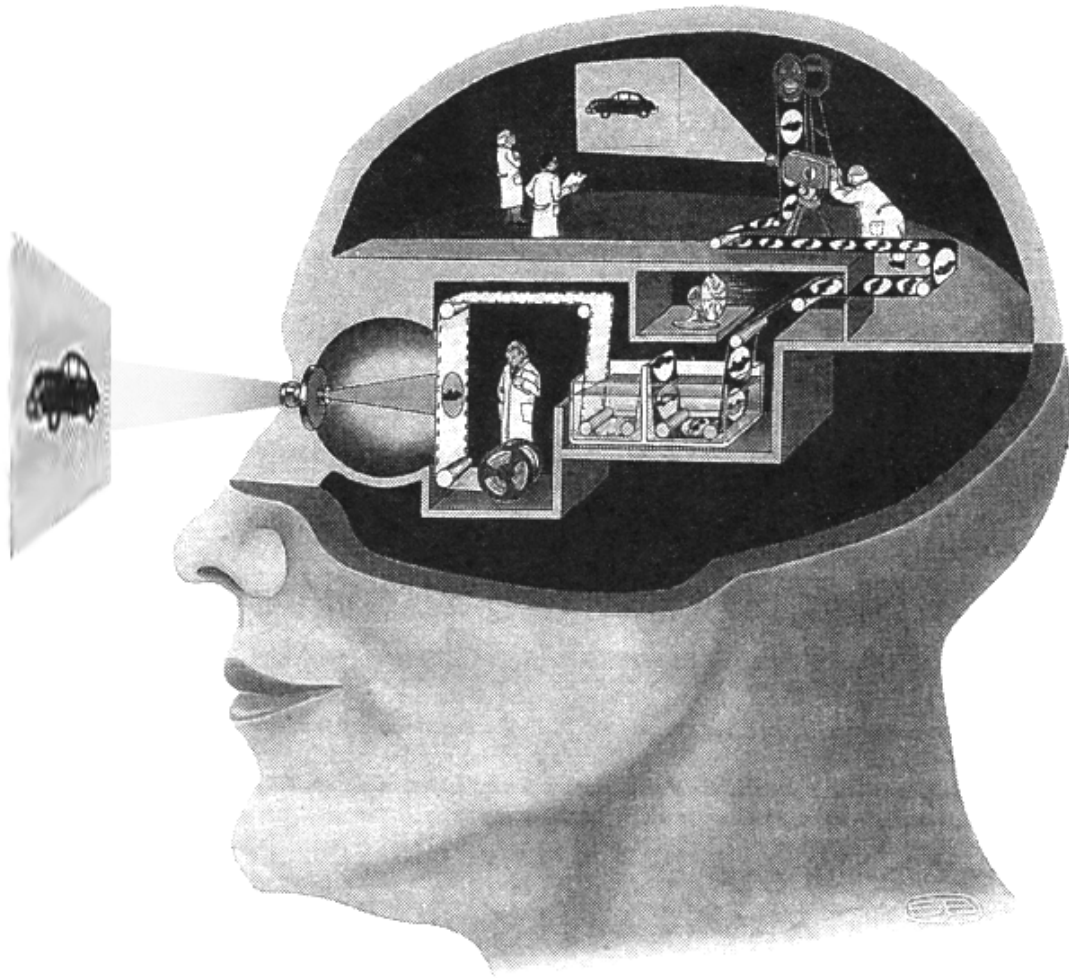


FIGURA 18: *The Cartesian Theater* originally published in *Smithsonian* 16 (1) (April 1985):97.

Mientras el teatro cartesiano funciona bien para visualizar la paradoja, su noción simple no contempla ciertos estados mentales o *qualia* más complejos que no son explicados por el modelo homúnculo. Esta clase de regresión infinita es destacada y actualizada por N. Katherine Hayles en su libro, *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetic Literature and Informatics*, dándole un enfoque particular a la ontología infinita de la condición cyborg y la reflexividad. Además, dentro de su explicación del

fenómeno, incluye el ejemplo del sueño, reflejando así el intersticio espacial de *La sonámbula*:

I offer the following tentative definition, which I hope will prove adequate for our purposes here. *Reflexivity is the movement whereby that which has been used to generate a system is made, through a changed perspective, to become part of the system it generates.* When Kurt Gödel invented a method of coding that allowed statements of number theory, also to function as statements about number theory, he entangled that which generates the system with the system. When M.C. Escher drew two hands drawing each other, he took that which is presumed to generate the picture—the sketching hand—and made it part of the picture it draws. When Jorge Luis Borges in “The Circular Ruins” imagines a narrator who creates a student through his dreaming only to discover that he himself is being dreamed by another, the system generating a reality is shown to be part of the reality it makes. As these examples illustrate, reflexivity has subversive effects it confuses and entangles the boundaries we impose on the world in order to make sense of that world. Reflexivity tends notoriously toward infinite regress. The dreamer creates the student, but the dreamer in turn is dreamed by another, who in his turn is dreamed by someone else, and so on to infinity. (8-9)

Aún cuando Hayles establece la regresión infinita tanto del sueño como del espacio virtual, es importante resaltar que existe una diferencia epistemológica entre ambos fenómenos. El conocimiento adquirido sobre la

matriz espacial es de fuentes distintas: en la ciudad sombra onírica la psicotopología es autogenerada y se producen circunstancias “enredadas” similares a las que Hayles describe sobre los sistemas numéricos de Gödel, o sea, el habitante contiene el hábitat que habita, dándole así una base paradójica para la regresión infinita. En el caso de la ciudad sombra virtual, el espacio es parcialmente psicotopológico, sin embargo, el conocimiento adquirido es de génesis externo y su ontología gravita desde un origen biotecnológico—cyborg.

El evento que produce lo *unheimlich* en la representación virtual de Buenos Aires de *La sonámbula* llega a su fruición cuando el doctor Gazzar comprende su propia naturaleza simulada. Quizás más interesante que la epifanía de Gazzar es preguntarse por qué él ignoraba tanto su condición virtual como la naturaleza sombra del Buenos Aires en que habitada. En su colección de ensayos *Simulacra and Simulation*, al referirse a la reproducción holográfica, el filósofo francés Jean Baudrillard identifica la razón por la cual se produce este vacío epistemológico cuando el habitante se halla ante una simulación:

The hallucination is total and truly fascinating once the hologram is projected in front of the plaque, so that nothing separates you from it (or else the effect remains photo- or cinematographic). This is also characteristic of Trompe l'oeil, in contrast to painting: instead of a field as a vanishing point for the eye, you are in a reverse depth, which transforms you into a vanishing point. (105)

En la virtualidad, el observador se convierte en una suerte de punto ciego, se presenta un horizonte de apariencia *ad infinitum*, sin embargo, lo que oculta no es accesible. Los personajes en *La sonámbula*, al igual que en *The*

Thirteenth Floor, no son capaces de percibir la ciudad como una simulación porque es del mismo orden ontológico que ellos; el Buenos Aires que habitan comparte la misma jerarquía que ellos dentro de la regresión. Los únicos capaces de observar el *doppelgänger* espacial y percatarse de la sombra, son aquellos cuya ontología trasciende la jerarquía y pueden transitar entre una sombra y otra (como se da con Eva en *La sonámbula* o Douglas Hall en *The Thirteenth Floor*) y aquellos a quienes se les entrega información de fuente externa a su propia sombra (generalmente divulgada por individuos como Eva o Douglas a habitantes de la ciudad sombra como el doctor Gazzar). Aún así, el intersticio entre la virtualidad y lo onírico acentúa la incertidumbre de la ciudad sombra; más de una vez Eva expresa su confusión a Kluge, un espía del Estado, al no estar segura de su propia psicotopología:

EVA

(acercándose)

Soñé que despertaba...

KLUGE

Y despertaste.

EVA

No...Soñé que despertaba de verdad.

Kluge interrumpe lo que hace, y la mira, interrogante. Los ojos de Eva se llenan de lágrimas.

EVA

Yo tampoco entiendo...Cada vez pienso más en no seguir, en quedarme aca...(bajando la voz)...con vos. Pero mis sueños...son tan...verdaderos...(sus ojos se llenan de lágrimas) Ya no sé cuando estoy despierta...(Kluge la abraza, pero Eva se separa bruscamente)
No entendés...

KLUGE

¿Qué tengo que entender?

EVA

(desafiante)

¿De qué color son mis ojos?

O las hojas de los árboles...¿De qué color?

KLUGE

¿De qué estás hablando?

EVA

No se de que lado de mis sueños estoy...Te quiero a vos, aquí...puedo sentirlo...pero del otro lado...en el otro...lado...yo... (95)

En el caso del doctor Gazzar, el conocimiento de la sombra es de fuente externa; aunque está consciente de que Eva está conectada a una máquina lectora de sueños y que el Buenos Aires producida por ella es una sombra, no es capaz de trascender su propio espacio sombra, por lo cual el conocimiento de su lugar en la jerarquía ontológica le produce el terror que se vincula a lo *unheimlich*:

GAZZAR

¿Nadie puede entenderlo? ¿Soy el único capaz de
ver un poco más allá de las apariencias?

(poniéndose de pie, cada vez más violento y loco)

Esta mujer...ésta mujer...

(se acerca rápidamente a Eva, los

hombres de Gorrión lo contienen)

Deciles la verdad, deciles que vas a despertar...

(se desembaraza de los hombres

que lo retienen)

¡Estúpidos! ¡Si ella sale, si logra encontrar la

puerta de salida, es...el fin! ¡El fin de todo...el fin

del mundo!

(enloquecido, como si hubiera

encontrado la definición perfecta)

¡El fin del mundo! (se ríe enloquecido) No es una

explosión nuclear, ni un meteorito que choca con la

tierra, ni nada de eso... ¡El fin del mundo es una

mujer que se despierta! (100)

Gazzar se confronta con su propio espacio *doppelgänger* en un momento epifánico que se asemeja al del protagonista de *La ruinas circulares* de Borges. La representación del Buenos Aires en el que habita depende enteramente de la psicotopología solipsista de Eva. Gazzar por fin comprende que él ha estado en la “oscuridad” porque es el “vanishing point” de la virtualidad y no es capaz de trascender la ciudad sombra en la que se encuentra. El Buenos Aires de Gazzar existe solamente como una ciudad

sombra en Eva y se reitera el concepto de la reflexividad delineada por Hayles: “reflexivity has subversive effects it confuses and entangles the boundaries we impose on the world in order to make sense of that world. Reflexivity tends notoriously toward infinite regress” (9). En fin, al igual que el espacio urbano en *The Thirteenth Floor*, *La sonámbula* mantiene el enigma: ¿cuántas sombras más de Buenos Aires hay detrás de la de Eva?

La novela gráfica, *Perramus*, de Juan Sasturain y Alberto Breccia formula el fenómeno de un Buenos Aires sombra de una manera distinta a la de *La sonámbula*; la regresión infinita no es parte del paradigma, en este caso la inestabilidad ontológica está arraigada en la falta de integridad física de la representación urbana. La fisonomía misma de la ciudad no es predicable y su tangibilidad corre el riesgo de desaparecer.

El protagonista es un hombre amnésico que sustrae su nombre de una chaqueta de piloto marca Perramus. Al comienzo del cómic, Perramus se encuentra en un bar nombrado El Aleph y pasa la noche con una prostituta llamada Olvido. Después de estar con ella, sus memorias son obliteradas y es arrestado por un grupo de militares calavéricos conocidos simplemente como los Mariscales. Al preguntarle su nombre, el protagonista es incapaz de recordar cómo se llama. Los militares revisan sus pertenencias y lo llaman *Perramus* al revisar su abrigo. Junto a un grupo de presos, se escapan y huye por la ciudad. La urbe sombra de Buenos Aires en que habitan se llama Santa María. Aquí el palimpsesto es tanto histórico como literario; se refiere al nombre colonial de la capital argentina: Nuestra Señora Santa María del Buen Ayre, y también a la urbe ficcional, Santa María, una sombra estática de Buenos Aires que sirve de entorno para la novela *La vida breve* de Juan

Carlos Onetti. A diferencia de la Santa María de Onetti, en *Perramus* la topología *doppelgänger* fluctúa constantemente; algo evidenciado no solamente por la secuencia de eventos, sino también por la estética claroscuro y caótica empleada por Breccia al representar visualmente las cuadras de la ciudad. Los dibujos comunican movimiento, desorden y transparencia, mientras que los eventos explicitan la inestabilidad (nada menos por medio de un cameo intertextual de Borges):



FIGURA 19: Viñetas de *Perramus* de Juan Sasturain y Alberto Breccia



FIGURA 20: Viñetas de *Perramus* de Juan Sasturain y Alberto Breccia



FIGURA 21: Viñetas de *Perramus* de Juan Sasturain y Alberto Breccia



FIGURA 22: Viñetas de *Perramus* de Juan Sasturain y Alberto Breccia



FIGURA 23: Viñetas de *Perramus* de Juan Sasturain y Alberto Breccia



FIGURA 24: Viñetas de *Perramus* de Juan Sasturain y Alberto Breccia

En las viñetas, el cómic hace referencias explícitas e implícitas a un par de cuentos de Borges y a *El Eternauta* de Oesterheld. En una secuencia que semeja la cartografía sombra de *El Eternauta II*, los personajes estudian un mapa palimpséstico; el contorno es claramente el de Buenos Aires, sin embargo, Borges y los demás presentes hablan de Santa María. Luego proceden a dibujar un hexagrama sobre la ciudad representada (haciendo una clara alusión a la geografía enigmática de *La muerte y la brújula*). Sin embargo, quizás la intertextualidad más relevante a la ciudad sombra en *Perramus* emerge a causa del fenómeno observado por Canelones a mirar por la ventana. La integridad física de Santa María se ve comprometida, su arquitectura se desvanece repetidas veces. Borges lo explica diciendo que el “alma” de la ciudad está en peligro; esta antropomorfosis le entrega una metafísica irracional e inmaterial al espacio sombra, provocando una explicación que combina la filosofía del idealismo subjetivo con ciencias ocultas. Después de emplear las cartas de truco de manera cuasi-tarotista, Borges recurre a las ideas del filósofo escocés del siglo XVIII, George Berkeley¹⁵, para explicar lo ocurrido. Según Borges, la materialidad de Santa María depende de la percepción de seis individuos repartidos por la ciudad sombra; cada uno ubicado en cada punta del hexagrama. Estas ideas sobre la metafísica de los fenómenos perceptibles provienen del idealismo subjetivo de Berkeley:

A philosophy based on the premise that nothing exists except
minds and spirits and their perceptions or ideas. A person

¹⁵ George Berkeley y el idealismo subjetivo son la base filosófica tras el universo de Tlön en el relato de Borges *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*.

experiences material things, but their existence is not independent of the perceiving mind; material things are thus mere perceptions. The reality of the outside world is contingent on a knower. The 18th-century Anglo-Irish philosopher George Berkeley succinctly formulated his fundamental proposition thus: *Esse est percipi* ("To be is to be perceived"). In its more extreme forms, subjective idealism tends toward solipsism, which holds that *I alone* exist.¹⁶

En *Perramus*, este poder de percepción se les entrega específicamente a seis individuos. Lo interesante de esta propuesta es que se reitera la incertidumbre hallada en *La sonámbula*; ¿es la ciudad sombra un producto *a priori* o *a posteriori* de la psique? No queda claro si la percepción de Santa María es provocada por alguna fuerza externa (como lo puede ser la máquina lectora de sueños en la cinta de Spiner) que subvierta la causalidad del idealismo subjetivo. El intersticio ontológico del *doppelgänger* se mantiene enigmático y por ende, la inestabilidad de la topología es exponencial; además en este caso, la integridad de la ciudad no depende de una focalización sino de seis percepciones simultáneas. Esta hibridéz metafísica hace que el palimpsesto sea múltiple y que la sombra de Buenos Aires se convierta en un criptograma impredecible.

Palimpsestos y psicotopologías

Las permutaciones estáticas de las ciudades sombra analizadas en

¹⁶ Encyclopaedia Britannica: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/570743/subjective-idealism>

este capítulo han servido para comprender los fenómenos sintomáticos de un palimpsesto representado de Buenos Aires. Tanto en el caso del *doppelgänger* urbano que se despliega en *La muerte y la brújula* como la ciudad post-apocalíptica que deja rastros mnemónicos en *El Eternauta II*. La permutación estática de la sombra es la cifra del palimpsesto, sin embargo, funciona solamente para desatar la re-cognición de lo re-conocible. Aunque se presente un importante proceso epistemológico, la causalidad se mantiene metafísica e indescifrable. La identificación de los fenómenos estáticos y enigmáticos que se manifiestan en los Buenos Aires sombra nos aproximan a la arqueología ontológica y nos dan un sentido de la gravedad metafísica de la urbe representada y de su identidad compleja.

En cambio, las sombras producidas por las permutaciones inestables hacen que los procesos mnemónicos se enreden y que la re-cognición esté en fluctuación constante. Tanto el caso del Buenos Aires representado en *La sonámbula* como el que se observa en *Perramus*, comparten una naturaleza psicotopológica; las sombras son y dependen de la psique de uno o más individuos. Este estado ontológico manifiesta cambios y fluctuaciones en el o los *doppelgänger* bonaerenses. En similitud a la historia de Piglia, en la que relata la historia del hombre con la maqueta de Buenos Aires guardado en su altillo, el destino tanto físico como metafísico de Buenos Aires depende de aquellos que perciben la psicotopología y cualquier cambio sufrido por ellos se manifiesta en la ciudad física. El modelo presentado en este caso es solipsista y, como lo enuncia el doctor Gazzar en *La sonámbula*, el fin de los individuos perceptores significaría el fin de la ciudad sombra. Además, aparte de lo previo, la inestabilidad de estas ciudades se acentúa más aún por participar en jerarquías enredadas y regresiones infinitas. Estos procesos

hacen que el desciframiento de los procesos mnemónicos de las sombras sean continuos y *ad infinitum*.

En ambos casos se establece un negativo epistémico, pero, a la vez el enigma persiste y la re-cognición, por su naturaleza infinita, se mantiene en un constante estado parcial e irresoluto; y este reconocimiento incompleto extiende lo *unheimlich* a un abismo metafísico.

CAPÍTULO III: Antropoides y topopoides

Urbes que perciben y zombies topológicos

Algunos de los mejores ejemplos en la literatura universal de la ciudad antropomórfica se hallan en textos de ciencia-ficción. La urbe animada y autoconsciente que protagoniza *The City* de Ray Bradbury nos presenta una topología estructurada que goza de los cinco sentidos antropoides. En el relato de Bradbury, un equipo de astronautas llega a un planeta muerto e ingresa a una ciudad desierta. Al avanzar por las calles, ellos piensan que están explorando una metrópolis inerte, sin embargo, el espacio urbano los percibe y se “despierta”. Gradualmente activa sus sentidos y huele a los astronautas, los pesa, los mira, los siente, hasta decidir que ellos son lo que tanto aguardaba. La urbe procede a matarlos y llenar sus cascarones vacíos con un interior mecanoide. Convertidos en una especie de zombies biomecánicos, regresan a la Tierra para destruirla. El fenómeno que se produce en esta narración es dual; no solo la ciudad posee características antropoides, sino también, al final del texto, los seres humanos se convierten en ciudad o topopoides al ser “poseídos” por la urbe. Otros ejemplos de una urbe animada se encuentran en *Mecanópolis* de Miguel de Unamuno, protagonizada por un viajero perdido y una ciudad desierta que también percibe la incursión del hombre, y algunos pasajes de *City of Glass* de Paul

Auster en los cuales el protagonista es asimilado por la metrópolis de Nueva York.

Los protagonistas de estos ejemplos participan de, están sujetos a, o atestiguan un fenómeno ontológico que desdibuja los límites entre la identidad; el “yo” y el espacio habitado, el habitante y el hábitat. Se reitera la presencia de lo *unheimlich* en estas ambigüedades antro-espaciales. La familiaridad desfamiliarizada desconcierta por su presencia tanto en el sujeto como en la topología en la cual se encuentra. Hay dos manifestaciones específicas que se formulan de distintas maneras en diferentes narraciones. La primera es la antropomorfosis de la urbe, en la cual la ciudad posee o adquiere características humanoides (como en los casos de la ciudad en los textos de Bradbury y Unamuno). La segunda es la topomorfosis, manifestada por la transformación del habitante en la ciudad o la adquisición de algunas de sus características espaciales (como se manifiesta en el caso de los astronautas de *The City*).

La antropomorfosis de la urbe se presenta cuando la ciudad abandona su condición de espacio y estructura inerte y es dotada con habilidades o presencia de un ente animado. En los casos de antropomorfosis de las representaciones de Buenos Aires, este capítulo se enfoca en tres fenómenos antropomórficos: 1— la ciudad desierta que es transformada en antroipoide por la percepción del habitante percibido, 2— la urbe que mantiene una relación físicamente simbiótica con el habitante, o sea la ciudad cyborg y 3— la urbe que actúa y se transforma por voluntad propia.

El anverso de la antropomorfosis es la topomorfosis, un fenómeno manifestado por la transformación del habitante por la ciudad que habita, su consciencia antroipoide es intervenida por la consciencia urbana de tal manera

que el sujeto se convierte, tanto física como psicológicamente en *topos* de modo que adquiere la ontología de una matriz espacial. Este concepto se presenta en este capítulo de dos maneras distintas: 1— la interiorización de la psico-topología de ciudad en la consciencia del habitante y, nuevamente, 2— la fisicalidad de la ciudad cyborg.

Ciudades antropoides

Quizás una de las expresiones más sutiles de la ciudad antropomorfa se manifiesta en la representación enigmática de Buenos Aires en el cómic *El Eternauta* de H. G. Oesterheld y Francisco Solano López. En el texto gráfico de Oesterheld, la capital argentina es atacada por unos alienígenas que buscan exterminar a sus habitantes por medio de un nevazón venenoso. La mayoría de los habitantes muere a causa del ataque, pero la historia se enfoca en un grupo que sobrevive en una casa herméticamente sellada. Estos pocos logran confeccionar unos trajes aislantes y salen a explorar las calles desiertas de Buenos Aires. Al avanzar por las avenidas de la capital, el simple hecho de que la urbe esté sin sus habitantes los hace sentir una sensación desconcertante, *unheimlich*; sienten que están siendo observados por el paisaje arquitectónico. Este fenómeno se asemeja a las ciudades desiertas de *The City* de Bradbury y *Mecanopolis* de Unamuno. En ambos relatos, la ausencia de otros habitantes produce paranoia; los personajes sienten que la ciudad los observa. Es en este punto que se formula el elemento enigmático de la representación de Buenos Aires en la novela gráfica de Oesterheld. La configuración que se plantea entre la ciudad

desierta y el personaje que la recorre, permite postular una formula de antropomorfosis de la urbe basada en la percepción del sujeto. Los protagonistas de *El Eternauta*, perciben que la ciudad los percibe, o sea perciben una urbe perceptora y antroipoide. Según el concepto de *esse est percipi* (ser es percibir y ser es ser percibido) del filósofo e idealista subjetivo escocés George Berkeley, al percibir que la ciudad los percibe, le otorgan a la metrópolis la condición de *ser*; vale indicar que el concepto del *ser perceptor* va más allá de la simple condición ontológica de existencia y se extiende a una entidad antroipoide y epistemologicamente activa.

En el caso de *El Eternauta*, la ciudad de Buenos Aires se ha transformado en un espacio post-apocalíptico. Esta condición holocáustica se formula al trascender el “fin del mundo” y permanecer en un estado permutado y reformulado. La ciudad post-apocalíptica es, en esencia, un espectro de su antecesor. Se percibe como un conjunto de rastros y escombros que permiten cierto grado de re-cognición, los personajes son capaces de “re-construir” mentalmente los restos de la urbe y entender donde se hallan los puntos de referencia que les eran tan familiares. El paisaje post-apocalíptico de *El Eternauta*, si bien no es de destrucción y escombros, sí es una topología abandonada y enterrada bajo una manta de nieve cósmica. Por lo previo, se activa el fenómeno *unheimlich* en los sobrevivientes. En el texto de Ken Sanes, “Post-Apocalyptic Fiction: Holocaust as Metaphor”, este proceso de re-cognición en un mundo post-apocalíptico es detallado:

Its greatest strength [post-apocalyptic fiction] —which also makes it ideal for the movies— is its ability to draw us into settings and societies that, for all their strangeness, we can almost recognize as our own. It takes us into a fictionalized

version of our own world in which the familiar and the unexpected have been mixed together, to shock us into some larger recognition. We can see this mixing of the familiar and the unexpected in the way some works of post-apocalyptic fiction take images of enclosed malls, office parks, singles complexes, and theme parks, and use them as the raw material for depictions of walled-in high-tech cities full of inhabitants who have retreated from nature and the larger world. The contemporary mall, as an island of safety and comfort amid a desert of blacktop and crime, is transformed into a future city in a post-apocalyptic wasteland full of mutants and bandits. Mall security, watching the video screens from the central office, gets turned into a depiction of future armies and police monitoring distant events from their high-tech headquarters. We can see another example of the way the familiar is used to create something jarring and unfamiliar in depictions of cities after the holocaust in which high-rises are lovingly turned into ruins that look like labyrinthine underworlds full of caverns and mazelike passages. (2)

La representación de Buenos Aires creada por Oesterheld, tal como asevera Sanes, produce un extrañamiento que, a la vez hace conexión con la familiaridad. De este modo, la urbe adquiere mayor protagonismo, su naturaleza ontológica es permutable, esto de cierta forma le otorga e inserta una psique antropoide, capaz de interactuar con el sujeto habitante. En *El Eternauta*, la capital extiende su existencia a un estado post-mortem, o sea, sobrevive su propia aniquilación, sin embargo, esta supervivencia es

espectral, su topología se convierte en una entidad fantasmagórica. Este antropomorfismo espectral acecha a los habitantes que logran escapar la muerte provocada por el nevazón venenoso; la ciudad representada es perturbadoramente silenciosa, siniestra y nocturna. A la vez, la nieve cósmica que recubre la capital le otorga una luminosidad poco natural y profana, aspecto que en sí refuerza la identidad espectral que ha asumido.

A lo largo del cómic, la presencia de la representación de Buenos Aires tiene gravedad, posee un peso narrativo que encuentra su génesis, irónicamente, en la muerte masiva de la humanidad. La urbe se convierte en un espacio que refugia, como se aprecia en la casa del protagonista, Juan Salvo, que protege a sus habitantes por ser un espacio herméticamente sellado, o el Estadio de River Plate, donde la resistencia se atrinchera. A la vez, la urbe también es un agente amenazante, ocultando peligros desconocidos en los túneles del subte o detrás de los edificios más altos. Los derrumbes constantes le otorgan una suerte de animismo accidental, transformando la ciudad en un verdugo capaz de provocarles la muerte a sus habitantes. En la narración, los invasores (dirigidos por los Ellos, una raza de extraterrestres que nunca se muestra físicamente en la novela gráfica) no tienen como objetivo destruir Buenos Aires, más bien buscan erradicar los ciudadanos. La urbe merece salvarse, les sirve de vehículo, se convierte en una ciudad como la del cuento de Bradbury, un mecanismo de la muerte.

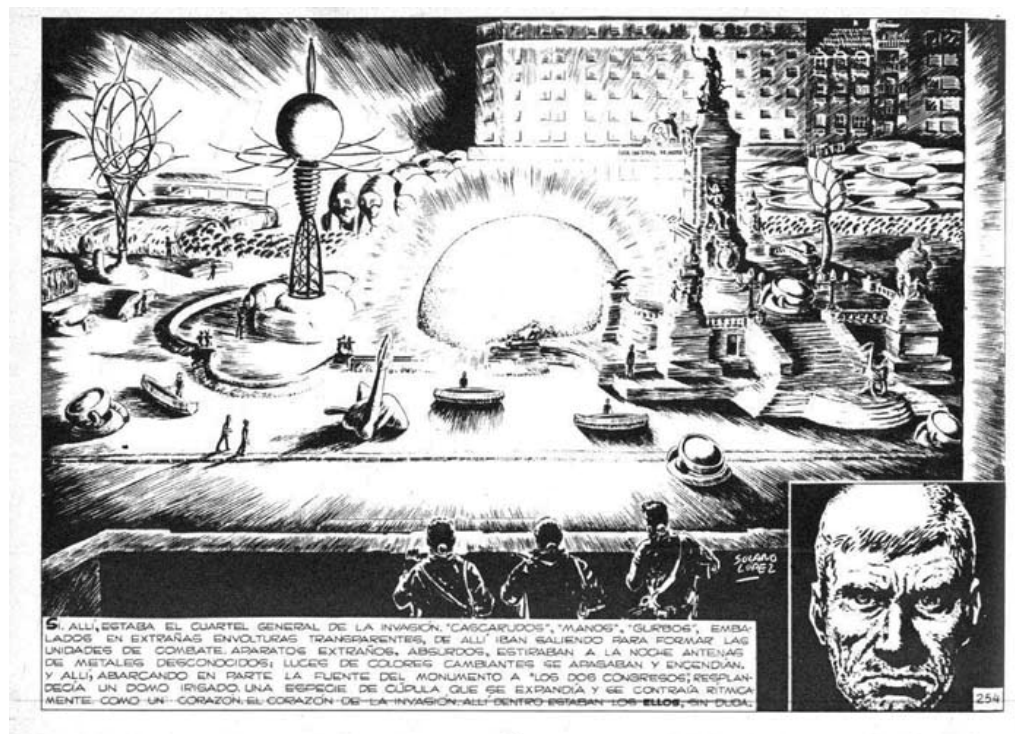


FIGURA 25: Viñeta de *El Eternauta*, Oesterheld y Solano López

Sin embargo, la antropomorfosis de Buenos Aires no sólo trae consigo la habilidad antropoide de dar muerte, sino también acarrea la vulnerabilidad y la mortalidad. Las fuerzas de la resistencia mundial, reconocen el potencial de la urbe como un agente de los invasores y entienden que el destino de los agresores está ligado al de su antropoide, Buenos Aires. Es por lo previo que la victoria es alcanzada solamente por medio de la destrucción de la ciudad al ser víctima de un ataque nuclear. Juan Salvo reflexiona ante el holocausto de proporciones bíblicas:

Delante nuestro, hacia el centro, empezó a desplegarse la increíble fantasmagoría del hongo atómico. Buenos Aires atomizado... [...] Ni sé cómo hablaban, cómo se movían. La explosión me había dejado anonadado. El hongo atómico se

extendía... se extendía... pensé en las alas abiertas de un infinito ángel negro. Ángel de Muerte... Nos movimos como autómatas, todos estábamos casi en shock. (286-287)

La ciudad sucumbe a su propia mortalidad y ejecuta el acto más antropomórfico de todos. Muere.

En el caso de *El Eternauta*, la representación de Buenos Aires emerge como un espacio antroipoide al precipitarse un evento clave en la narración; la nevazón apocalíptica. Es a partir de ese primer ataque que la relación entre el habitante y el hábitat se reformula. Este fenómeno antropomórfico en descrito por Jane Augustine en su análisis de la metafísica de la ciudad literaria:

The city becomes less a *topos* and more anthropoid —'man like,' 'resembling the human being,' more organic and seemingly capable of choice. It becomes quasi-human. [...] the city becomes a larger and more active agent standing in a new literary relationship to the individual human beings who are actors in the plot. (74)

Augustine no solamente sugiere la posibilidad de una ciudad perceptora, sino también completa la antropomorfosis por medio del concepto de la voluntad y albedrío, la describe como un "active agent" y "capable of choice".

Este concepto de la urbe representada que ejerce volición se somete, por su propia ontología, al mismo escrutinio escéptico al que se enfrenta el sujeto habitante. El problema de la voluntad y el albedrío es de naturaleza metafísica dado que sus orígenes están más allá de la percepción. El filósofo Galen Strawson señala que el núcleo de este problema yace en la imposibilidad de percibir lo que él denomina el proceso de auto-origenación, o

sea, hallar una suerte de "yo" homúnculo que causa la existencia del "yo" redundante:

Here one is setting off on a potentially infinite regress. In order for one to be truly or ultimately responsible for *how one is*, in such a way that one can be truly morally responsible for *what one does*, something impossible has to be true: there has to be, and cannot be, a starting point in the series of acts of bringing it about that one has a certain nature - a starting point that constitutes an act of ultimate self- origination.

There is a more concise way of putting the point: in order to be truly morally responsible for what one does, it seems that one would have to be the ultimate cause or origin of oneself, or at least of some crucial part of one's mental nature. One would have to be *causa sui*, in the old terminology. But nothing can be truly or ultimately *causa sui* in any respect at all. [...]

In fact, nearly all of those who believe in strong free will do so without any conscious thought that it requires ultimate self-origination. Nevertheless, this is the only thing that could actually ground the kind of strong free will that is regularly believed in, and it does seem that one way in which the belief in strong free will manifests itself is in the very vague and (necessarily) unexamined belief that many have that they are somehow or other radically responsible for their general mental nature, or at least for certain crucial aspects of it.

Lo delineado por Strawson hace que la capacidad de albedrío que menciona Augustine sea cuestionable. Lo que sí es innegable es la presencia de

voluntad, sin embargo, de quién o qué es esa voluntad es incierto, lo único que queda en su lugar es la huella empírica de un negativo epistémico.

Piglia inicia *El último lector* reescribiendo la narración (mencionada en el primer capítulo de esta tesis) que originalmente aparece en la introducción del cómic de *La ciudad ausente*. En este caso se ilustra un concepto dualista del antropoide topológico y, como argumenta Strawson, la volición del agente activo no necesariamente origina dentro de su propia fisonomía. El texto de Piglia es protagonizado por un hombre, su atillo y una maqueta de la ciudad de Buenos Aires. En el prólogo escrito especialmente para la adaptación de *La ciudad ausente* al formato cómic¹⁷, Piglia relata la historia de un fotógrafo que había construido una réplica de la ciudad, una versión de Buenos Aires en miniatura, en su casa del barrio Flores. Al visitar al fotógrafo, quien le muestra su ciudad oculta, él queda impactado por lo que ve, cambiándole su perspectiva e invirtiéndole su noción de qué cosa es aquello que rige la realidad. En su “anécdota” dice:

Lo real no es el objeto de la representación sino el espacio donde un mundo fantástico tiene lugar. La ciudad es Buenos Aires pero modificada y alterada por la locura y la visión microscópica del constructor. [...] El hombre cree que la ciudad real depende de su réplica y por eso está loco. Ha alterado las relaciones de causa y efecto y para él la ciudad real es la que se esconde en su casa y la otra es sólo un espejismo o una ilusión. [...] Siempre pensé que el plan oculto del fotógrafo de Flores tenía algo de la ciudad de Dios y algo de una utopía platónica y que su réplica era en verdad el diagrama de una ciudad futura.

¹⁷ *La ciudad ausente* adaptada por Pablo de Santis, con los dibujos de Luis Scarfati.

Es fácil imaginar al fotógrafo iluminado por la luz roja de su laboratorio que, en la noche vacía, imagina que su máquina sinóptica es una cifra secreta del destino (como el oráculo de los Delfos) y que lo que él altera en su ciudad se reproduce luego en los barrios y en las calles de Buenos Aires pero amplificado y oscuro. Lo que sufre la réplica –los pequeños derrumbes y las lluvias que anegan los barrios bajos– se hace realidad en Buenos Aires [...] La réplica, he pensado entonces, es la ciudad en la que vivo y la otra –ausente y escondida en el barrio Flores– es la ciudad real. (9-11)

Lo llamativo de esta “anécdota” de Piglia es la manera que describe el proyecto del hombre, haciendo hincapié en lo clandestino de su obra, señalándola de plan secreto. Más allá del método que utiliza para retratar al fotógrafo y su réplica, la mecánica de lo descrito posee todos los elementos de un complot; el poder ejercer un control masivo, macrocósmico, desde una ubicación oculta y obrando por medio de un contexto microcósmico, es el propósito del complot quintaesencial –en este caso la réplica o ficción, determina la realidad de Buenos Aires, invirtiendo así los roles ontológicos de ambos y reiterando lo dicho por el fotógrafo: “lo real no es el objeto de la representación, sino el espacio donde un mundo fantástico tiene lugar” (9). A esta noción, Piglia agrega en su texto *Teoría del complot* que: “ciertas fuerzas ocultas definen el mundo social y el sujeto es un instrumento de esas fuerzas que no comprende” (17). Esta estructura del complot nos reinserta en el escepticismo volitivo de Strawson; la voluntad del espacio urbano, sea manifestada por “pequeños derrumbes” o “lluvias que anegan los barrios bajos”, está sujeta a una volición ejercida desde una ubicación remota y

oculta¹⁸. El fotógrafo es la voluntad y albedrío de la ciudad y su réplica de Buenos Aires es una "máquina sinóptica" que le permite ejercer dominación total sobre la urbe. Siendo el agente de la voluntad de la urbe, es como el ajedrecista borgeano que automatiza el "*ghost in the machine*" by proxy. El fotógrafo ejecuta este soplo de vida animando y antropomorfizando la topología de Buenos Aires desde la oscuridad de su altillo.



FIGURA 26: Viñeta de adaptación de *La ciudad ausente* al cómic, Piglia, De Santis y Scaffati.

En el caso de *La ciudad ausente*, Piglia alude a un Buenos Aires antropeide por medio de las historias apócrifas que *terraforman* la ciudad de Buenos Aires. Esta versión antropomorfa de la urbe es generada por la naturaleza cyborg de la máquina de Macedonio Fernández. En la novela de Piglia, el personaje de Macedonio no sólo es un escritor, sino también un

¹⁸ Irónicamente este espacio remoto, el altillo en el barrio Flores, no está geográficamente remoto, sino, más bien ontológicamente distante.

inventor que busca crear una máquina que cuenta historias. Después de la trágica muerte de su esposa, Elena, decide crear un cyborg, conectando (de una forma no especificada) la máquina al cadáver de Elena. El cyborg no es simplemente una máquina automatizada, es un fenómeno autoconsciente de su propia condición, tal como Elena lo enuncia: "-Estoy muerta, él [Macedonio] me trasladó aquí, soy una máquina" (79). De este génesis frankensteineano-cyberpunk, la máquina Elena alimenta y se alimenta de Buenos Aires hasta que ambos incorporan al otro en su identidad. Un elemento clave de la condición antropomorfa de Buenos Aires en la novela es la presencia de los "nudos blancos", una suerte de almacén fisiológico de la memoria: "[...] los nudos blancos, la materia viva donde se han grabado las palabras" (116) que son descifrables, "-hay que actuar sobre la memoria -dijo Arana- Existen zonas de condensación, es posible desatarlos, abrirlos" (71). En la fisonomía de Elena, los nudos blancos se localizan en "los huesos del cráneo" (154). Para la ciudad, los nudos blancos están presentes en las calles tal como lo narra una de las historias apócrifas de la máquina: "El relato se llamaba *Los nudos blancos*. Una historia explosiva, las ramificaciones paranoicas de la vida en la ciudad. Por eso hay tanto control, pensó Junior, están tratando de borrar lo que se graba en la calle" (65). En la novela, la ciudad cyborg no sólo posee la habilidad antropomorfa de grabar memorias, sino también posee la aptitud humana de tergiversar, de difundir lo apócrifo, alejándola de la existencia fría y objetiva de una máquina inerte.

Las historias apócrifas del cyborg se convierten en un movimiento *underground* y subvierten las confabulaciones autoritarias del Estado. Es aquí donde vuelve a surgir el complot (en este caso contra-complot) como agente volitivo, adoptando la forma de relatos grabados en cintas y difundidos

clandestinamente desde su punto de origen: la máquina que cuenta historias. Es así que la máquina revela el Buenos Aires oculto, la "ciudad ausente", el nóumeno de la urbe. Idelber Avelar describe este proceso:

La máquina de Macedonio también metaforiza la posibilidad de crear nuevas historias, pero entendiéndose "crear" y "nuevas" en sus acepciones más antirrománticas posibles. Se manejan combinaciones, barajamiento de viejos relatos, plagios, narrativas apócrifas. [...] Las historias pasean por la ciudad y recomponen el paisaje; circulan, entran en guerra. (420)

Sin embargo, la máquina de Macedonio no es el único complot en fuerza, dado que es un contra-complot; el complot del Estado también busca crear historias pero sus motivos son de ocultar la ciudad ausente, desdibujar la presencia de la realidad que produce la máquina de Macedonio, y crea sus propias transmutaciones. De esta lucha emerge una dialéctica siniestra de voluntades que reformula la ciudad:

El Estado argentino es telépata, sus servicios de inteligencia captan la mente ajena. Se infiltran en el pensamiento de las bases. Pero la facultad telepática tiene un inconveniente grave. No puede seleccionar, recibe cualquier información, es demasiado sensible a los pensamientos marginales de las personas, lo que los viejos psicólogos llamaban el inconsciente. Ante el exceso de datos, amplían el radio de represión. La máquina ha logrado infiltrarse en sus redes, ya no distinguen la historia cierta de la versiones falsas. (63)

Esta batalla de historias subvierte la identidad de la ciudad, tanto el Estado como la máquina Elena están ontológicamente *hard-wired* a la memoria e

identidad de la urbe cyborg, permutando constantemente su geografía y fracturando su existencia cronológica, haciendo de ella una versión de Buenos Aires en constante estado anacrónico.

Estas paranoias y complots son para Piglia, claramente realidades subyacentes que, en el caso de *La ciudad ausente* luchan una contra otra; la máquina que produce historias es el origen del contra-complot, luchando contra el complot del Estado, o sea la conspiración política que obra desde lo oculto. En su texto, *De la ciudad futura a la ciudad ausente: la textualización de Buenos Aires*, Sergio Waisman profundiza el complot propuesto por Piglia y formula una triangulación entre la antropomorfosis de la ciudad, la maquinización de Elena y la manifestación enunciada de ambas -la novela:

[...] en *La ciudad ausente*, Buenos Aires "goes underground". Veamos ahora, ya como conclusión, qué significa esto exactamente, cómo ocurre, y cuáles son algunas de sus implicaciones con respecto a la Argentina y su literatura en la última década del siglo XX.

Junior, el periodista investigador de *La ciudad ausente*, hace dos viajes: uno por los circuitos clandestinos de Buenos Aires, el otro por los cuentos de la máquina Elena, quien se encuentra en el Museo, centro de la novela y de la ciudad—aunque hablar de centro sea algo equívoco, ya que ni la novela ni la ciudad contienen una cartografía fija. Esta incertidumbre (o inestabilidad) formal se refleja en el hecho de que, si bien las referencias geográficas y literarias suelen ser verídicas, tanto la novela como la ciudad, por momentos, parecen vaciarse de estructura, como si se convirtieran en esqueletos de una novela

/ ciudad fragmentada. Además, de cierto modo los dos viajes de Junior son el mismo (en un gesto paralelo al de "La muerte y la brújula"): Junior (y el lector con él) lee los cuentos de la máquina como si estuviera recorriendo la ciudad, a tal punto que la ciudad se convierte en una metáfora de la novela, y vice versa, ya que el mapa de la ciudad se constituye de la serie de ficciones que se originan en la máquina—devuelta, sin centro fijo, ya que la originalidad misma se ve como inestable. Así, la red de cuentos, a medida que estos se interrumpen y se cruzan como calles y avenidas, forman el enigma del texto y la textualización de la ciudad. (5)

Waisman explicita el fenómeno del espacio enigmático y destaca la condición antroipoide al desdibujar los límites ontológicos entre la máquina Elena y Buenos Aires. El cyborg antroipoide desestabiliza la topografía de la ciudad. A diferencia de la narración del hombre y la réplica de la urbe en su casa, el caso de *La ciudad ausente* no es asimétrico ni autoritario. La máquina Elena no ejerce volición sobre Buenos Aires, ni viceversa, sino se establece una simbiosis que permuta y reformula a ambos. Los nudos blancos de ambos se contaminan mutuamente, en el caso de la máquina Elena la transformación es gradual, "La primera obra, había dicho Macedonio, anticipa todas las que siguen.

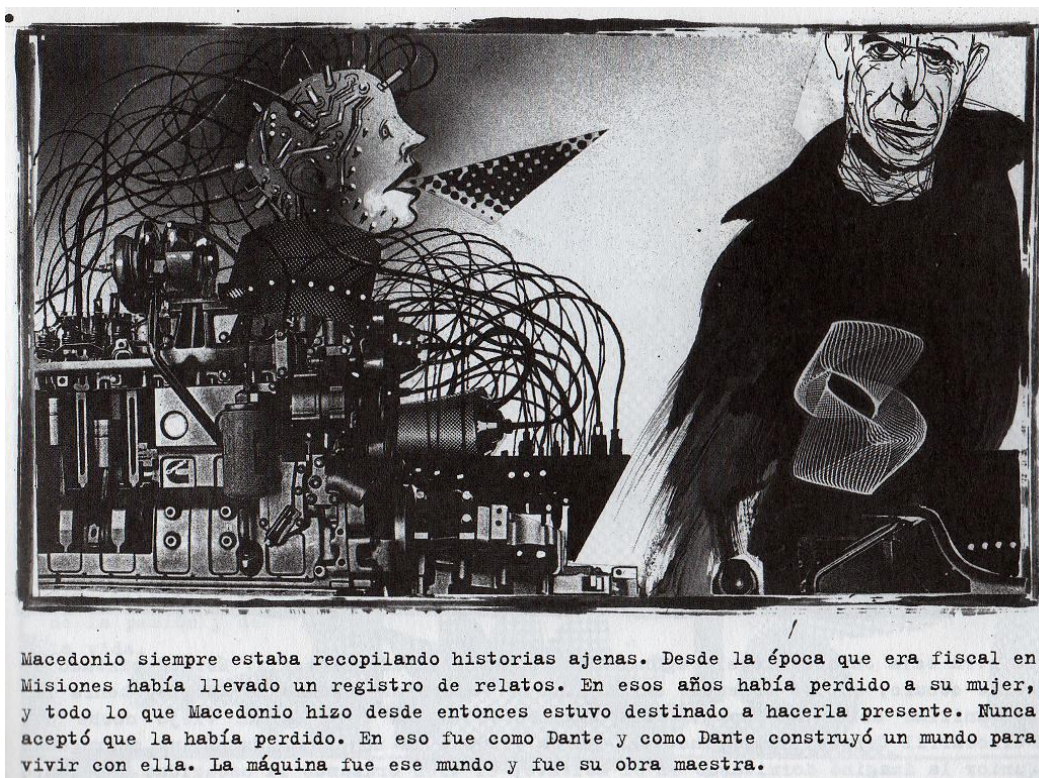


FIGURA 27: Viñeta de adaptación de *La ciudad ausente* al cómic, Piglia, De Santis y Scaffati.

Queríamos una máquina de traducir y tenemos una máquina transformadora de historias" (41). Buenos Aires, en cambio, al asimilar y participar del cyborg, pierde sus coordenadas geográficas y cronológicas, dinamizándose de tal forma que sufre un desprendimiento del topos al aproximarse a lo antropoidal.

Topopoides

En el ya mencionado relato de Bradbury, *The City*, la venganza sobre la humanidad se realiza por medio de seres humanos que han sido

reformulados por la ciudad. Sus cuerpos son violados, vaciados y rearmados de tal forma que llevan en sí la consciencia y voluntad de la ciudad, o sea estos hombres se convierten en la ciudad. El hábitat habita el habitante y pasan a ser topopoides. Esta transformación subvierte el paradigma visto hasta ahora, invirtiendo la jerarquía del ser humano sobre la ciudad. La urbe no se conforma simplemente con ser antropomorfo, pero desea propagarse o, de cierta manera, “infectar” al habitante con su propia identidad. En el caso del relato de Bradbury, este fenómeno resulta en la creación de una suerte de zombies topológicos, con forma antropomorfa, pero poseídos por la ciudad.

En su libro sobre fenómenos espaciales, *Getting Back into Place*, Edward S. Casey identifica esta relación binaria y de doble-vía que se produce entre el sujeto habitante y le hábitat:

For we tend to identify ourselves by –and with– the places in which we reside. Since a significant part of our personal identity depends on our exact bodily configuration, it is only to be expected that dwelling places, themselves physical in structure, will resemble our own bodies in certain quite basic respects. This resemblance, moreover, is two way. A dwelling where we reside comes to rest in our image, but we, the residents, also take on certain of its properties. (120)

Casey resalta el hecho de que existe una suerte de contaminación binaria, concluyendo que el sujeto habitante adquiere ciertas propiedades del hábitat: “A dwelling where we reside comes to rest in our image, but we, the residents, also take on certain of its properties”. Jane Augustine se refiere a la urbe antropomorfa como un espacio cuasi-humano y se refiere a estas cartografías como antropoides. El fenómeno delineado por Casey resultaría en lo que se

podría denominar un *topopoide*; el habitante topológico, cuasi-espacial, imbuido con la identidad de la ciudad que habita. De cierto modo, pasa a ser un zombie topológico.

Quizás uno de los casos paralelos que mejor ilustra este concepto es el de la novela *City of Glass* de Paul Auster. En la novela de Auster, el tejido cartográfico de la ciudad es un constructo del lenguaje. Al igual que lo enunciado por Wittgenstein, los juegos del lenguaje presentan un “estado del caso”; en esta instancia sería la topología de la ciudad. El protagonista de la novela, Quinn, comienza a asimilar esta lingüística geográfica al asumir la condición de *flâneur* dentro de la ciudad. Sin embargo, los paseos de los *flâneur* en la novela de Auster no son arbitrarios. El caminante traza letras y palabras por medio de los recorridos por las cuadras de la urbe.



FIGURA 28: Viñeta de adaptación de *City of Glass* al cómic, Auster, Karasik y Muzzucchelli.

Quinn no solo participa en el *flânerie*, intenta descifrar y “leer” el lenguaje de la ciudad. Al hacer esto, accede a la metafísica del espacio urbano, o sea a aquel conocimiento que Wittgenstein denomina inefable. Este logro desata una secuencia de fenómenos topomórficos en la persona de Quinn. El caso de Quinn se asemeja en muchos aspectos al de Junior, el protagonista de *Ciudad Ausente*. Ambos son (o adoptan) la función de detective en la ciudad, y en sus investigaciones ambos participan de la derivé situacionista¹⁹ y el *flânerie*²⁰. En *La ciudad ausente*, la urbe también es un constructo lingüístico y Junior comparte la tarea de descifrar el lenguaje de la ciudad. La novela de Piglia, formula un Buenos Aires que resulta ser un *pastiche* de textos y relatos apócrifos que, en este caso, provienen del cyborg de Macedonio, Elena. La presencia de esta máquina produce una ontología doble, o sea resulta en el monismo binario que permite la formulación de una ciudad antropomorfa, pero que a la vez posee un bi-producto diamétricamente opuesto: un topopoide. La máquina sináptica de Macedonio, su fisonomía y consciencia topomórfica en *La ciudad ausente*, está literalmente conectada a la ciudad, compartiendo su identidad y estado mental con la psicogeografía de Buenos Aires. En la

¹⁹ La derivé situacionista, propone una reflexión a las formas de ver y experimentar la vida urbana dentro de la propuesta más amplia de la psicogeografía. Así en vez de ser prisioneros a una rutina diaria, se planteaba seguir las emociones y mirar a las situaciones urbanas en una forma nueva radical. En la psicogeografía se pretende entender los efectos y las formas del ambiente geográfico en las emociones y el comportamiento de las personas. (Debord, 1)

²⁰ There is no English equivalent for the French word *flâneur*. Cassell's dictionary defines *flâneur* as a stroller, saunterer, drifter but none of these terms seems quite accurate. There is no English equivalent for the term, just as there is no Anglo-Saxon counterpart of that essentially Gallic individual, the deliberately aimless pedestrian, unencumbered by any obligation or sense of urgency, who, being French and therefore frugal, wastes nothing, including his time which he spends with the leisurely discrimination of a gourmet, savoring the multiple flavors of his city. (Cornelia Otis Skinner *Elegant Wits and Grand Horizontals*, 1962, Houghton Mifflin, New York)

novela de Auster, el desciframiento y “lectura” de la ciudad transforma a Quinn en el topopoide de *City of Glass*.



FIGURA 29: Viñeta de adaptación de *City of Glass* al cómic, Auster, Karasik y Muzzucchelli.

El caso de Elena, es la de una identidad clásica de la estética y visión *cyberpunk*; ella, como máquina sinóptica, está *hardwired* en términos físicos y de percepción consciente, a una matrice que se extiende más allá de su “yo” cartesiano. Incluso se podría hablar de un consciencia colectiva, de cierta alteridad de la percepción o de una focalización *parallax*. Al ser un *cyborg*, es por su propia naturaleza, una consciencia desplegada. Estos casos se dan con frecuencia en la ciencia ficción, sea los Borg de *Star Trek*, el agente Smith de *The Matrix*, o los extraños de *Dark City*. La diferencia es que la máquina de Macedonio no comparte su identidad con una colectividad de

individuos, sino que la comparte con la topología de Buenos Aires. Por lo previo, Elena es un topopoide. Ella es Buenos Aires.

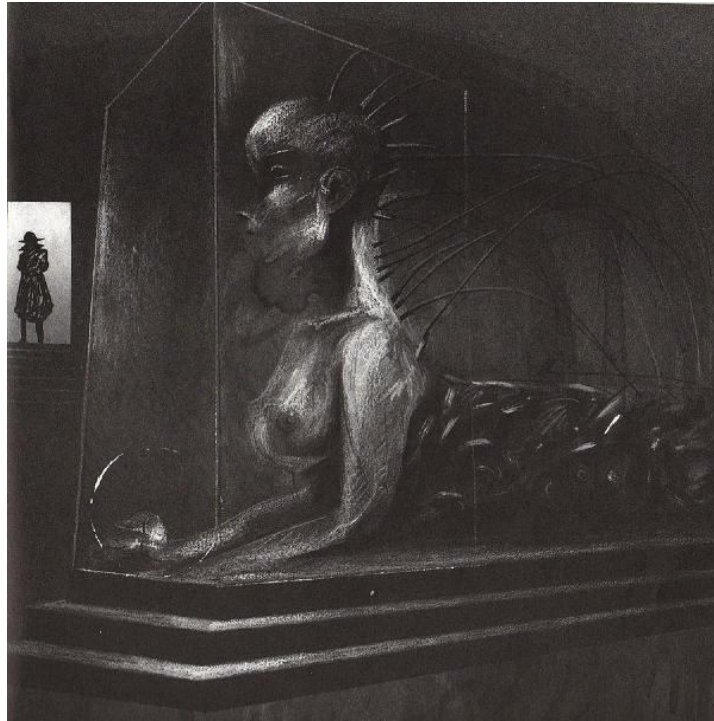


FIGURA 30: Viñeta de adaptación de *La ciudad ausente* al cómic, Piglia, De Santis y Scaffati.

En el caso de *El Eternauta*, sin embargo, la topomorfosis del individuo figura como una identidad colectiva que se despliega en la versión post-apocalíptica de Buenos Aires. Cuando seres humanos son capturados por los Manos, ellos los convierten en hombres-robot. Logran esto al adherir un aparato “teledirector” (una suerte de implante electrónico) a las nuca de sus víctimas:



FIGURA 31: Viñetas de *El Eternauta*, Oesterheld y Solano López

Este implante permite que los invasores puedan controlarlos de manera remota y colectiva. A la vez, se crea un vínculo espacial entre la colectividad de hombres-robot. En este sentido, se asemejan aún más a los astronautas en el relato *The City* de Bradbury. Dado que los hombres-robot son controlados por los invasores y funcionan por medio de una consciencia colectiva, se formula una suerte de matrice o un despliegue de percepción topológico en la ciudad. Cuando uno percibe algo, todos lo perciben, y las coordenadas urbanas también son transmitidas. Funcionan como zombies topológicos que recorren los restos de Buenos Aires al servicio de las fuerzas invasoras.

Una variante del fenómeno de los hombres-robot, se manifiesta en la conclusión de la novela gráfica *Ciudad* de Giménez y Risso. En el 1er capítulo de este análisis, nos aproximamos a la frustración producida por la metrópolis inescapable en *Ciudad*, sin embargo, los elementos enigmáticos

del espacio representado en el cómic no se limitan a ese fenómeno; también tienen un efecto topomórfico en los personajes. En el capítulo, “Salida final”, después de deambular por una urbe aparentemente infinita, mayormente desierta, los protagonistas llegan a un sector extrañamente populoso de la ciudad. Hasta aquel momento, los pocos habitantes con los que habían cruzado camino resultaban ser sumamente agresivos, sin embargo, en esta “Zona” una numerosa cantidad de habitantes (“náufragos” extraviados en la ciudad) convive en un ambiente pacífico. Al ingresar a la “Zona” expresan extrañamiento y alivio:

Después de casi un día de agotadora marcha, habíamos llegado a un sector extrañamente populoso de la ciudad y para aumentar el desconcierto de la situación todos los náufragos que nos cruzaban se comportaban tranquila y pacíficamente... por suerte...

—Esto si que es raro de verdad...

—En la ciudad raro es cosa de todos los días...

—Nunca antes había visto tanta gente junta sin que sonaran tiros...

—Raro o no yo no seré quien comience a disparar, también a mí me gusta disfrutar de un poco de calma y tranquilidad...

—De acuerdo pero no nos descuidemos demasiado, siento como una laxitud pegajosa en el ambiente... (82-83)

Aquella “laxitud pegajosa” es la primera sospecha que tienen en cuanto a una influencia externa sobre sus voluntades. Observan a los demás habitantes, transitan tranquilamente y reconocen que sienten un “impulso a dejarse estar... a pensar que todo va bien” (83). No es hasta que, en una instancia de

intertextualidad e hiperespacio, se encuentran con Juan Salvo -el protagonista de *El Eternauta*, que comprenden lo que les está ocurriendo a ellos y los demás dentro de ese sector. Él les explica:

—En esta Zona de la ciudad, los náufragos parecen “pacificarse” siempre... yo ando por aquí desde hace un tiempo y ni siquiera tengo la necesidad de portar armas. [...] Comprendo que desconfíen... la ciudad es siempre la trampa, la apariencia en engañosa, el doble juego... pero este es el centro... una excepción dentro del caos. La paz más absoluta. La ciudad cuida atentamente de la tranquilidad del centro. [...] La ciudad de alguna manera vela por la paz, quizá alguna radiación psíquica... no lo sé... (84-85)

Deseando comprobar lo que les está diciendo, Juan Salvo le pide a Karen que intente desenfundar su arma. Ella rápidamente se da cuenta que el acto le es físicamente imposible, que una voluntad superior a la suya no se lo permite.

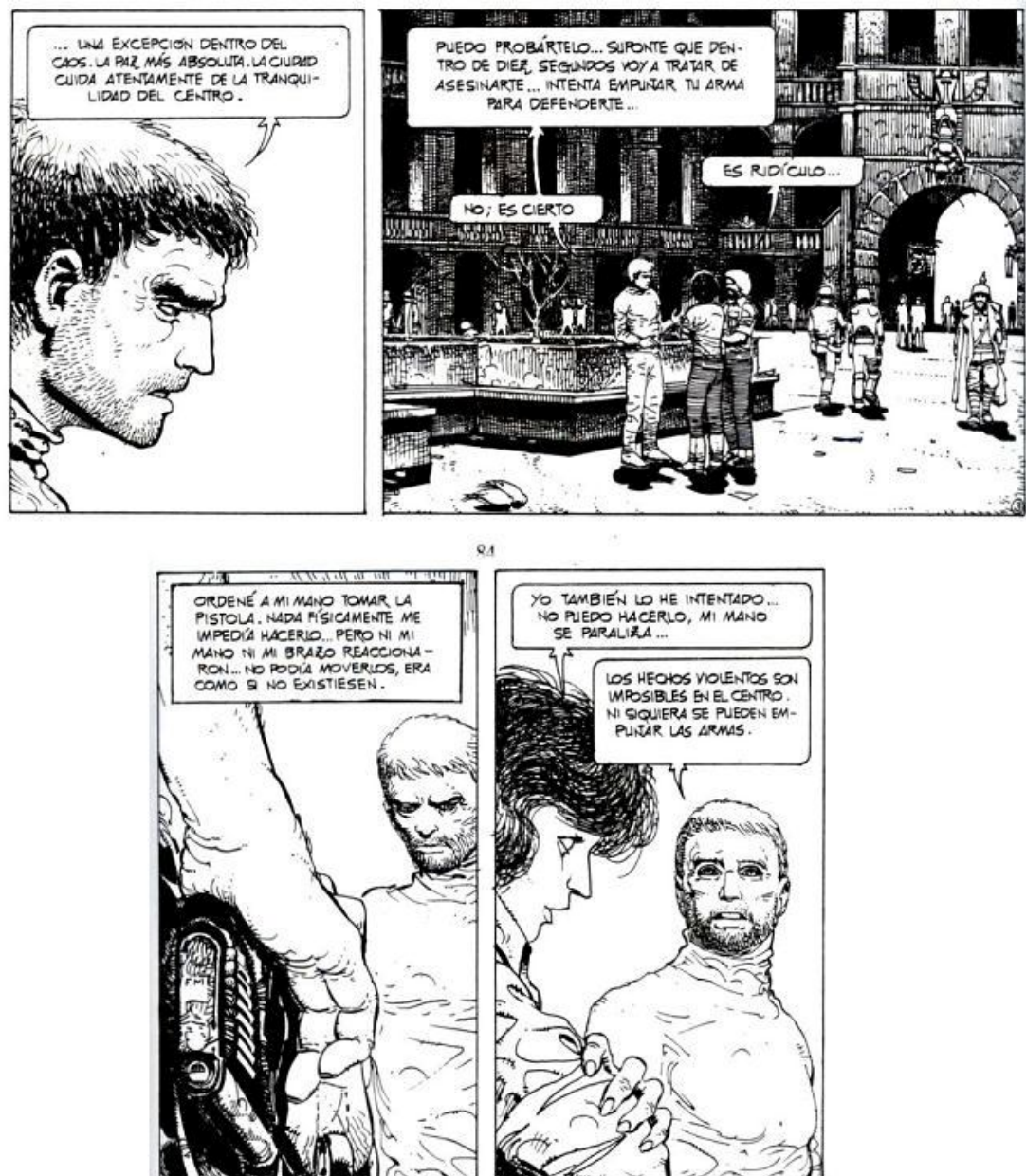


FIGURA 32: Viñetas de *Ciudad de Giménez y Risso*

Es en este experimento que se da a entender que la ciudad posee voluntad y ejerce ésta sobre sus habitantes; una facultad antropomórfica que le otorga una naturaleza y ontología enigmática a la urbe. Como consecuencia, todos aquellos que entran en esta Zona de la ciudad se someten a una

topomorfosis; quizás no es tan explícita como los hombres-robot de *El Eternauta* o del cuento de Bradbury (casos en que los sujetos topopoides pierden cualquier rastro de su identidad previa, simplemente preservando la semblanza física de sus yo-es anteriores; éstos operan como si fueran robots topológicos que son controlados de manera remota), sin embargo, aunque su condición de topopoides se descubre con mayor sutileza, el resultado puede ser tan siniestro como el destino de los otros zombies topológicos que hemos analizado anteriormente.

Es en las últimas viñetas que los protagonistas comprenden cuál es la voluntad de la ciudad, comprenden qué es lo que la urbe desea que ellos y los demás habitantes hagan bajo su influencia. En el centro de la Zona hay un monolito geométrico, su forma es la de un cubo. Juan Salvo les explica que aquella estructura extraña es en realidad un ascensor y que este artefacto es la única “salida” de la ciudad. Sin embargo, las apariencias engañan; les divulga que él y muchos otros sospechan que el ascensor es una trampa:

Creo que se trata de otra trampa. Una trampa monstruosa y definitiva que la ciudad ha tendido a sus habitantes... Todo esto: la paz, el tiempo apacible, no son más que un cebo, la ciudad busca ganar nuestra confianza. Quiere que nos atrevamos a intentar la salida en el ascensor. (89)

Salvo usa términos antropomorfos para describir los deseos de la ciudad, como por ejemplo “quiere” o “busca”. Él comprende que la urbe, como en el cuento de Bradbury, posee una voluntad y que su naturaleza es siniestra. Más aún, ellos son presas de una trampa tendida por un espacio topológico con una ontología enigmática; las causas y objetivos macrocósmicos de esta

trampa, incluso de la existencia de la ciudad, jamás son revelados. Salvo le hace hincapié a este aspecto metafísico de la urbe, recalcando la futilidad de intentar adivinar la naturaleza verdadera de la ciudad; cualquier proposición es teóricamente posible y, por ende, tautológica:



FIGURA 33: Viñetas de *Ciudad* de Giménez y Risso

Simplemente saben que los habitantes de la ciudad que han ingresado a la Zona sienten una atracción hacia el ascensor, gradualmente la voluntad de la urbe los lleva al centro de la Zona, donde aguardan en la orilla de una “gran plaza circular” que rodea el monolito. Lo único que Salvo les puede expresar es su teoría sobre como la ciudad hace realizar sus designios:

Deben haber notado esa sensación psíquica de tranquilidad, de confianza... todos los que estamos en el centro lo sentimos... y cuando ya llevamos un tiempo en el centro a todos comienzan a

ocurrírseles las mismas preguntas... ¿y si la leyenda es cierta? ¿si el ascensor realmente te conduce a una salida...? El sentimiento de bienestar y tranquilidad que sentimos en un primer momento comienza a transformarse es una exasperante nostálgica melancolía... volver a nuestro mundo... reencontrar los seres queridos...y es así como tarde o temprano, todos los que nos hemos quedado viviendo en el centro intentamos la salida en el ascensor... (90)

Lo que es particularmente revelador de la teoría de Salvo es que nos entrega el *modus operandi* de la ciudad. Quizás no es posible comprender la motivación y causalidad, pero Salvo nos provee un estudio detallado del método de la ciudad antropomorfa. Si comparamos la metodología de esta urbe con *The City* de Bradbury, vemos un contraste bastante notable; la urbe de *The City* funciona como un artefacto mecánico. Es antropomorfo en el sentido que percibe la presencia de los astronautas que pisan sus avenidas: los ve, los pesa, los huele. Una vez que la ciudad ha confirmado que son la presa que desea, activa la trampa, atrapando a los exploradores de manera física para luego desollar los y convertirlos en topopoides. En la obra de Giménez y Risso, el paradigma es invertido. La topomorfosis de los habitantes no es el fin, sino más bien el método. Como lo explica Salvo, la ciudad ejerce su voluntad sobre los “náufragos” por medio de alteraciones psíquicas que les provocan confianza. Esta confianza permite que bajen la guardia y sean más susceptibles a las sugerencias de la ciudad, que en este caso es que ingresen al ascensor.

El último paso o ímpetu para tomar la decisión final es la más sutil de todas; la ciudad obra su plan de manera ingeniosa, dejando que sus víctimas

concreten la resolución, armando su “libre albedrío” inevitable por su propia voluntad. Al llegar a la orilla de la plaza circular, los náufragos no corren hacia el ascensor para intentar salir de la ciudad. Ellos comprenden que es una trampa, que la “salida” es realmente la muerte. Sin embargo, la ciudad permite que los topopoides mediten su condición desesperanzada y deja que la resignación obre en ellos hasta que inevitablemente formulen la voluntad e ingresan al monolito. Juan Salvo comprende exactamente lo que la ciudad está haciendo con él y con los demás, pero eso no lo detiene. Siendo un topopoide, él sucumbe “voluntariosamente” a la resignación. Decide tomar la única “salida” que la urbe inescapable le ofrece. Salvo no siente pánico ni temor, la topomorfosis se ha encargado de eso.

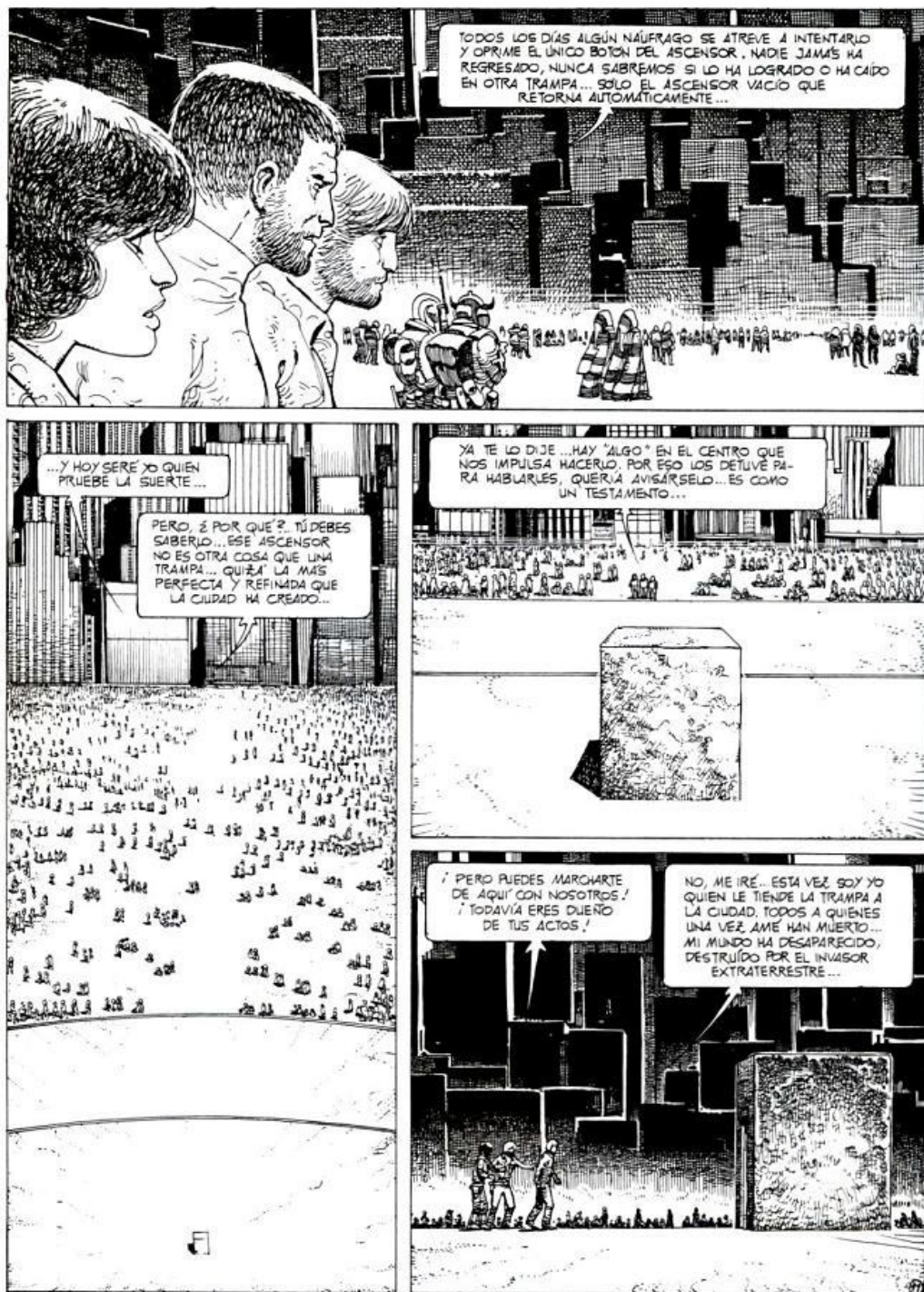


FIGURA 34: Viñetas de *Ciudad* de Giménez y Risso

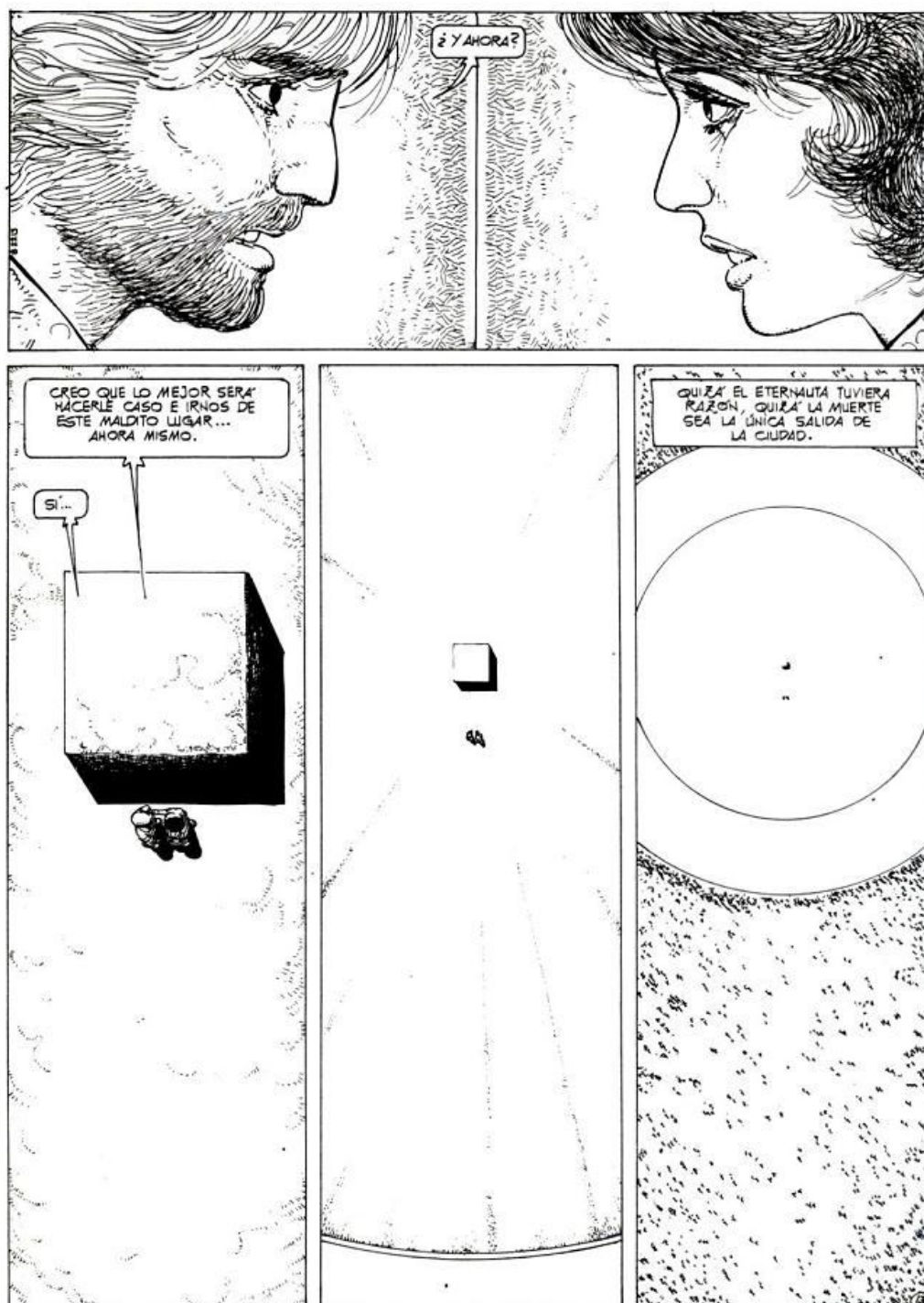


FIGURA 36: Viñetas de *Ciudad* de Giménez y Risso

En teoría, la voluntad topomórfica sobre los náufragos los motiva a cometer el mayor acto de obediencia: un suicidio masivo. La ciudad es gradual en su metodología psicotopológica, pero no deja de ser masivo y absoluto en su fin siniestro.

Es importante notar que en *Ciudad*, la Zona y el ascensor manifiestan atributos enigmáticos particularmente diferentes del resto de la urbe recorrida por los protagonistas. Poseen un centro de gravedad que al parecer funciona al servicio de la voluntad final de la ciudad y que logra modificar la identidad y voluntad del habitante (literalmente transfiere la volición al sujeto), o sea la Zona y el ascensor son instrumentos que permiten detectar la voluntad final del espacio de una manera más explícita. Sin embargo, su origen no deja de ser fundamentalmente inaccesible e inefable; lo que se hace evidente es la voluntad de un resultado —la muerte— pero la causalidad se mantiene indescifrable. A la vez, quizás una de las instancias más interesantes de la topomorfosis de esta clase nos lleva de vuelta al espacio subterráneo de Buenos Aires. Particularmente si nos aproximamos al sistema subterráneo como si fuese una suerte de línea “procesadora” que reformula la condición ontológica del habitante. Zunino Singh, al abordar el espacio y artefacto del sistema subterráneo en las obras de Cortázar, describe este fenómeno de la siguiente manera:

Tampoco fue ajeno este artefacto [el subte] a la hora de utilizarlo en sus argumentaciones contra la metrópolis, como juguete de la ciudad donde lo [*sic*] usuarios no viajan sino que son trasladados por una máquina que los convierte en autómatas (1).

Uno de los aspectos más reveladores de esta perspectiva —como también se evidencia con la Zona y el ascensor— es la conjunción entre la antropomorfosis y la topomorfosis; una ciudad que posee un juguete y el habitante/pasajero que se transforma en autómatas. Este concepto refleja lo delineado en el caso de *La ciudad ausente*, en el cual están presentes los dos fenómenos. Sin embargo, en la novela de Piglia, la relación entre los estados ontológicos parece ser más bien simétrica, cuando lo que describe Zunino Singh es asimétrico. Se refiere al sistema subterráneo como un “juguete de la ciudad”, implicando que el subte es un artefacto al servicio de la urbe y que no es en sí un componente de su identidad antropomorfa; es más bien la condición de “poseedor” que se le atribuye a la ciudad, particularmente cuando se toma en cuenta lo que connota “poseer” una juguete —el acto de jugar. O sea, considerando lo previo, la urbe es superior en la jerarquía ontológica y el subterráneo pasa a ser una herramienta a la disposición de su voluntad. Esta “maquina” transforma los habitantes en “autómatas”; zombies topológicos que, como en el cuento de Bradbury, pasan a ser parte de la consciencia colectiva de la urbe. La máquina, caracterizada como juguete, funciona de modo de herramienta que le permite ejercer volición quizás de una manera más exacta o más quirúrgica. La herramienta le permitiría a la ciudad antropomorfa, aislar y focalizar su voluntad y, a la vez, siendo capaz de manipular un artefacto y expresarse por extensión, reafirma su condición antropomorfa y deliberada. Cortázar expresa consciencia de esta posibilidad en el documental de T. Bauer:

En Inglaterra y Estados Unidos, las correspondencias (así se denominan en París) se llaman *cambios*, y en mi país *combinaciones*. Cualquiera de las tres palabras contiene cargas

análogas, insinúan mutación, transformación, metamorfosis. El hombre que baja al metro no es el mismo que vuelve a la superficie; pero, claro, es preciso que haya guardado el óbolo entre los dientes, que haya merecido el *traslado*, que para los demás no pasa de un viaje entre estaciones, de un olvido inmediato. (Bauer 1994)

En el cuento de Cortázar, *Texto en una libreta*, podemos observar el resultado de este proceso. El relato narra una historia hiperespacial con una premisa similar a la de *Moebius* y el capítulo de *Parque Chas*, *El subte*.²¹ En él, el espacio subterráneo de Buenos Aires es un lugar donde habitantes desaparecen sin explicación alguna. Este fenómeno es descubierto por el personaje Jorge García Bouza al realizar un control de pasajeros en sistema del subte:

Como además interesaba conocer el porcentaje de afluencia a las distintas estaciones de la línea, así como el de viajes de extremo a extremo o entre las estaciones intermedias, el control se cumplió con la máxima severidad en todos los accesos y salidas desde Primera Junta a Plaza de Mayo; en aquel entonces, hablo de los años cuarenta, la línea del Anglo no estaba todavía conectada con las nuevas redes subterráneas, lo cual facilitaba los controles.

El lunes de la semana elegida se obtuvo una cifra global básica; el martes la cifra fue aproximadamente la misma; el miércoles, sobre un total análogo, se produjo lo inesperado: contra 113.987 personas ingresadas, la cifra de los que habían vuelto a la

²¹ Ambas obras son analizadas en el capítulo I.

superficie fue de 113.983. El buen sentido sentenció cuatro errores de cálculo, y los responsables de la operación recorrieron los puestos de control buscando posibles negligencias. El inspector-jefe Montesano (hablo ahora con datos que García Bouza no conocía y que yo me procuré más tarde) llegó incluso a reforzar el personal adscrito al control. Sobrándole escrúpulos, hizo dragar el subte de extremo a extremo, y los obreros y el personal de los trenes tuvieron que exhibir sus carnets a la salida. Todo esto me hace ver ahora que el inspector-jefe Montesano sospechaba borrosamente el comienzo de lo que ahora nos consta a ambos. Agrego innecesariamente que nadie dio con el supuesto error que acababa de proponer (y eliminar a la vez) cuatro pasajeros inhallables. (2-3)

La desaparición de cuatro pasajeros no es el único aspecto que llama la atención en el cuento, sino también la manera en que el narrador describe a los pasajeros que se transportan en el subte de manera habitual. En primer lugar detecta una topomorfosis psíquica al observar a los pasajeros que emergían de los túneles: “ciento siete mil trescientos veintiocho habitantes de Buenos Aires reaparecieron obedientes luego de su inmersión episódica en el subsuelo” (3). Al emplear el adjetivo “obediente” vuelve a surgir la noción de autómatas o zombies urbanos que figuran tanto en *El Eternauta* como *The City* de Bradbury, y sugiere que se ha ejercido una voluntad superior a la de las masas que es, a la vez, capaz de desarmar sus facultades psicológicas y reformular sus estados mentales. Ante los fenómenos que se han desenvuelto, el narrador de *Texto en una libreta* comienza a sospechar que el

espacio subterráneo está produciendo un efecto extraño en aquellos que descienden a las estaciones y que el subte funciona como más que un simple transporte, que es una herramienta antropomorfa de una voluntad desconocida:

A esto sigue un periodo confuso donde se mezclan el creciente deseo de verificar sospechas, una cena en *El Pescadito* que me acercó a Montesano y a sus recuerdos, y un descenso progresivo y cauteloso al subte entendido como otra cosa, como una lenta respiración diferente, un pulso que de alguna manera casi impensable no latía para la ciudad, no era ya solamente uno de los transportes de la ciudad. (4)

Uno de los aspectos topomórficos que podemos extrapolar de lo previo, es que la transformación catalizada por el subte trasciende los estados mentales y produce alteraciones fisiológicas. El espacio debajo de la urbe es representado por una gama de sensaciones sintomáticas de cambios físicos impuestos por las circunstancias enigmáticas de la topología. A la vez, la cita mantiene un grado de ambigüedad que permite una interpretación indeterminada e intersticial entre la topomorfosis del habitante y la condición antropomorfa de Buenos Aires. No queda claro si la descripción de las alteraciones fisiológicas se refiere al narrador o a la ciudad en sí. Cortázar está sumamente consciente de la posibilidad de alteración física y ontológica que la representación del subte puede ejercer, incluso refleja las cualidades evidentes en *Ciudad* de Barreiro y Risso; la anomalía posee una gravedad propia, una suerte de magnetismo psico-topológico:

[...] como una fascinación que el viajero presuroso funcional rechaza, hay la llamada más profunda, la invitación a quedarse,

a ser *metro*. Es una vez más la atracción del laberinto, recurrente maelstrom de piedra y de metal. Lo insólito se da allí como un reclamo que exige la renuncia a la superficie, la recodificación de la vida [...] Algunos oyen el canto de las sirenas de la profundidad, y yo he aprendido a reconocerlos; son los que mientras esperan un tren dan la espalda a la estación y miran perdidamente la hondura tenebrosa del túnel. (Entrevista para *La jornada*, 1996)

Cortázar expresa tanto los atributos antropomorfos de la urbe, vía la red subterránea, como la topomorfosis del habitantes, este último siendo sometido a un radio de gravedad que lo lleva a ser asimilado por el sistema subterráneo, a “ser metro”. A diferencia del artefacto de volición empleado en *Ciudad*, cuyo ascensor atraía hacia la muerte, el subte de Cortázar no aniquila al habitante, pero lo asimila, reformula y controla. En *Texto en una libreta* el protagonista siente esa misma gravedad y atracción hacia el espacio debajo de Buenos Aires y su investigación recalca la modificación física del ciudadano cuando al siguiente día el control de pasajeros produce un efecto anómalo contrario al fenómeno inicial, y esta vez el conteo resulta en un número mayor de pasajeros emergentes que de los que originalmente habían descendido, el narrador sospecha que la topomorfosis física llega a extremos que antes no habían sido considerados:

Pero antes de empezar realmente a bajar (no me refiero al hecho trivial de circular en el subte como todo el mundo) pasó un tiempo de reflexión y análisis. A lo largo de tres meses, en que preferí viajar en el tranvía 86 para evitar verificaciones o casualidades engañosas, me retuvo en la superficie una

atendible teoría de Luis M. Baudizzone. Como le mencionara - casi en broma- el informe de García Bouza, creyó posible explicar el fenómeno por una especie de desgaste atómico previsible en las grandes multitudes. Nadie ha contado jamás a la gente que sale del estadio de River Plate un domingo de clásico, nadie ha cotejado esa cifra con la de la taquilla. Una manada de cinco mil búfalos corriendo por un desfiladero, ¿contiene las mismas unidades al entrar que al salir? El roce de las personas en la calle Florida corroe sutilmente las mangas de los abrigo, el dorso de los guantes. El roce de 113.987 viajeros en trenes atestados que los sacuden y los frotan entre ellos a cada curva y a cada frenada, puede tener como resultado (por anulación de lo individual y acción del desgaste sobre el ente multitud) la anulación de cuatro unidades al cabo de veinte horas. (5-6)

El relato no solamente contempla esta posibilidad para explicar en parte la desaparición de pasajeros, sino también para explicar la creación de pasajeros emergentes que no habían descendido al sistema. Esta reorganización atómica apela a conceptos de la física de partículas y ha conceptos como el principio de incertidumbre de Heisenberg; que en circunstancias particulares, la materia pueda comportarse de manera imprevisible, desafiando la lógica y la intuición. A la vez, lo que esto implica va más allá de una simple topo y antropomorfosis, sino que enreda la jerarquía ontológica.

Este fenómeno nos adentra en territorios de la ciencia-ficción. Obras como *I, Robot* de Isaac Asimov, *Terminator* de James Cameron o *A.I.* de

Stanley Kubrick/Stephen Spielberg han desafiado la noción de la máquina como un artefacto subserviente y subyugado a la voluntad humana. En estas obras, la máquina se convierte en un vehículo, tan o más inteligente que su creador, que es capaz de asesinar y amar. La teoría de “Luis M. Baudizzone” propuesta en el relato de Cortázar, trasciende la subversión ontológica planteada por la ciencia-ficción contemporánea y da un paso más allá. No solamente es la máquina —la ciudad y su red subterránea creada por el humano— capaz de aniquilar o hacer desaparecer al habitante, sino también posee la habilidad de procrear. Lo que subvierte la jerarquía ontológica no es simplemente la procreación, pero la creación de progenie humana; Buenos Aires se convierte en el creador de nuevos humanos y de nuevos habitantes. Como en una obra de Escher, la imagen es creada por un artista que en turno es creado por su propia creación.

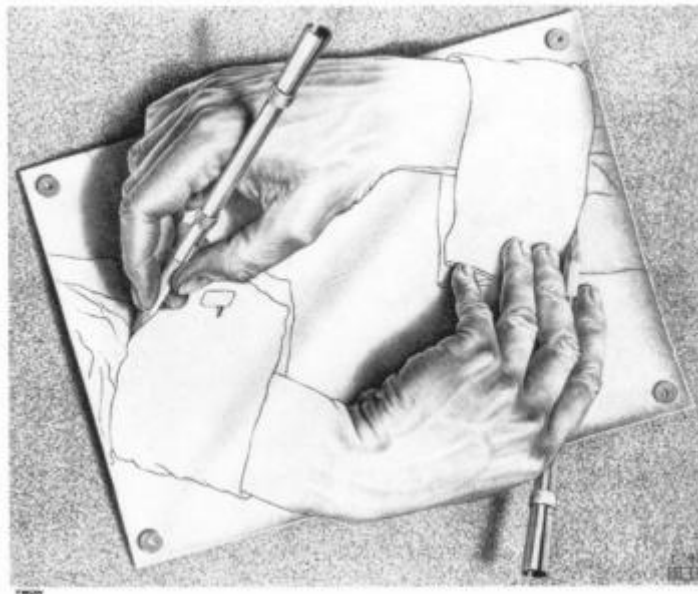


FIGURE 37: M.C. Escher *Drawing Hands* 1948 Lithograph.

El fenómeno de “*Strange Loops*” y la jerarquía enredada de Hofstadter, mencionado en el Capítulo I, se reitera: “the ‘Strange Loop’ phenomenon occurs whenever, by movement upwards (or downwards) through the levels of some hierarchical system, we unexpectedly find ourselves right back where we started” (10). La metafísica de la ciudad enigmática se oculta en su propio proceso, o sea, cualquier esfuerzo lineal por hallar la causalidad de la conducta anómala, antro y topomorfa, no solo nos mantiene en la superficie del fenómeno, sino inevitablemente nos encontramos posicionados en el punto de origen.

La reformulación o creación topomorfica del individuo habitante también se hizo presente en obra de Borges, particularmente en su poesía sobre Buenos Aires. Una de sus preocupaciones poéticas se centraba precisamente en la idea de identidad y el estrecho vínculo que esto tiene con el entorno espacial/urbano. Este concepto se hace evidente en los poemas *Arrabal* y *Las calles*; en ellos el hablante lírico es fundamentalmente transformado por la ciudad en que habita: Buenos Aires.

En *Las calles* se expresa una interiorización espacial de la ciudad cuyo centro de gravedad es el hablante lírico, haciendo de éste un topopoide que está consciente de su condición topológica:

Las calles de Buenos Aires
ya son mi entraña.
No las ávidas calles,
incómodas de turba y de ajetreo,
sino las calles desganadas del barrio,
casi invisibles de habituales,
enternecidas de penumbra y de ocaso

y aquellas más afuera
ajenas de árboles piadosos
donde austeras casitas apenas se aventuran,
abrumadas por inmortales distancias,
a perderse en la honda visión
de cielo y de llanura.
Son para el solitario una promesa
porque millares de almas singulares las pueblan,
únicas ante Dios y en el tiempo
y sin duda preciosas.
Hacia el Oeste, el Norte y el Sur
se han desplegado –y son también la patria –las calles:
ojalá en versos que trazo
estén esas banderas. (17)

El hablante no se enfoca en el centro de la capital, sino, más bien, despliega su recogimiento hasta las orillas de Buenos Aires, encapsulando así la ciudad entera en sus “entrañas”. El margen de la ciudad pasa a ser el espacio privilegiado en el poema de Borges, como si las orillas fuesen la única parte discernible de la urbe que, a la vez, pareciesen disolverse en el margen: “abrumadas por inmortales distancias, / a perderse en la honda visión / de cielo y de llanura.” Lo que comunica es la metafísica particular de Buenos Aires; la orilla como borde indefinido, apenas observable, distinguible como un producto de cognición periférica y el umbral entre lo discernible y su contenido inefable. Las orillas funcionan como los límites desdibujados del negativo epistémico que es la ciudad enigmática.

Los versos “Las calles de Buenos Aires / ya son mi entraña”, revelan la

relación íntima y topomórfica que tiene el hablante con el entorno urbano de Buenos Aires. Se reitera el fenómeno del habitante que se convierte en hábitat o, incluso, se transforma en el “hábitat” del hábitat; de cierta manera semeja el concepto de mónadas²² de Gottfried Leibnitz, conteniendo en su persona un microcosmos de la ciudad que, a la vez, lo contiene a él. El hablante es “ciudad”, un topopoide que registra una antrotopología en su identidad. Borges desarrolla lo que implica esta condición ontológica en los últimos versos de *Arrabal*:

[...]

y sentí *Buenos Aires*.

Esta ciudad que yo creí mi pasado

Es mi porvenir, mi presente;

los años que he vivido en Europa son ilusorios,

yo estaba siempre (y estaré) en Buenos Aires. (32)

En estos versos el hablante recalca su permanencia ininterrumpida en Buenos Aires y revela que aún cuando había vivido en Europa, en realidad nunca había abandonado Buenos Aires. Esta ubicación del sujeto es más de una naturaleza metafísica que una afirmación sobre las coordenadas en las que pueda estar en cualquier momento dado. Como lo enunciado en *Las calles*, podemos observar los efectos de una transformación topomórfica. La epifanía del hablante en *Arrabal* expresa la consciencia de un cambio

²² Leibniz lays all the emphasis on the multiplicity of the universe. For him, the entire universe is composed of an infinite number of substances which he calls "monads." The monads of Leibniz are similar to the idea of atoms. Whilst in Paris, Leibniz met and was influenced by the materialist Gassendi who had revived interest in the atomistic philosophy of Democritus and Epicurus. For Leibniz, everything is made of monads, including ourselves. However, there are some peculiarities in this theory. To begin with, no monad is like another. Each is its own special world, impenetrable from without. Leibniz thought that no two things in the world were the same. Each monad (and there are infinite number of them) is also a microcosm, which reflects the universe at large. It is a kind of embryo of the totality of things. Thus, the particular contains the universal. (Woods, Alan. *The History of Philosophy*, 12)

ontológico en su identidad y estado mental; se da cuenta que lleva en sí la antrotopología de Buenos Aires, o sea, de una manera que semeja lo descrito en *City of Glass* cuando Quinn llega a entender que su identidad ha trascendido el estado de habitante de Nueva York, el hablante de *Arrabal* comprende que él es “ciudad”, que se ha convertido en *topos* y, por ende, Buenos Aires siempre será una presencia ubicua, inescapable y portátil.

A la vez, tanto en *Las calles* como en *Arrabal* se reitera la semejanza y morfosis bi-direccional resaltada por Casey: “This resemblance, moreover, is two way. A dwelling where we reside comes to rest in our image, but we, the residents, also take on certain of its properties” (120). En ambos poemas, el hablante expresa una condición que refleja un estado de monismo binario, una suerte de contaminación ontológica simultánea: la identidad gravita entre la antropomorfosis y la topomorfosis. El sujeto habitante se ha transformado en espacio, en *topos*, y por lo previo, es irrelevante el desplazamiento del sujeto porque siempre permanecerá en/como Buenos Aires: “Es mi porvenir, mi presente”. Sin embargo, según lo afirmado por Casey, la topomorfosis del habitante siempre es sintomática de una ciudad antropomorfa. Si nos aproximamos a los poemas de Borges bajo el lente del texto de Casey, la representación de Buenos Aires es espacial, pero no en un sentido inorgánico, sino como un espacio antropoide. Los habitantes son parte del tejido espacial que forma la metrópolis, desdibujando el límite entre hábitat y habitante. Más aún, ambos poemas postulan que esta relación simbiótica refuerza la idea de que la ciudad es una entidad inescapable dado que bajo el paradigma topomorfico de *Las calles* y *Arrabal*, Buenos Aires es un espacio/identidad portátil; es una identidad de la cual no se puede huir.

Jerarquías enredadas

Quizás lo que distingue este capítulo de los demás es que la antro y topomorfosis canaliza la ciudad a través de un espacio antropoide o de un habitante-ciudad, brindándonos una perspectiva ontológicamente más cercana a la nuestra. Quizás lo que resulta del capítulo es un aporía; la indeterminación causal entre la representación de Buenos Aires y sus habitantes. ¿Cuál de estos cataliza la transformación? ¿Es la urbe la que provoca el topopoide o es el habitante el que inserta el *ghost in the machine* que da luz al antropoide urbano? El enigma es inverificable, la jerarquía ontológica está enredada de una manera que semeja los *Drawing Hands* de Escher, sin embargo, el proceso en sí nos provee un negativo epistémico que permite bordear la naturaleza enigmática de la representación urbana.

Un síntoma revelador de este fenómeno es el contraste entre la búsqueda hacia el interior de Buenos Aires (sea el caso de *El Eternauta*, *La ciudad ausente* o las representaciones del subte en los textos de Cortázar) y el enfoque en hallar las orillas de la capital (como se da en la poesía de Borges o en el cómic *Ciudad*). Dada la intercambiabilidad entre la representación urbana y el estado mental del habitante, se formula un psicotopología que permite un análisis análogo entre ambas entidades. En una de las proposiciones más reveladoras del *Tractatus Logico-Philosophicus*, Wittgenstein se aproxima a la naturaleza enigmática de la identidad y los límites de un solipsismo irrefutable:

5.62 This remark provides the key to the problem, how much truth there is in solipsism. For what the solipsist means is quite correct; only it cannot be said, but makes itself manifest. The world is my world: this is manifest in the fact that the limits of language (of that language which alone I understand) mean the limits of my world.

5.621 The world and life are one.

5.63 I am my world. (The microcosm)

Al lo que apunta Wittgenstein es que la única parte internamente articulable del “yo” está en la frontera de la identidad; una identidad que sorteamos por medio del lenguaje. Lo demás es inefable, metafísico y enigmático. Los límites del lenguaje son el mundo porque logran trazar un negativo epistémico de la identidad. Ahora bien, la intercambiabilidad ontológica presentada entre Buenos Aires y el ciudadano nos permite formular un modelo de solipsismo urbano; la ciudad en sus entrañas es causalmente incomprensible, el catalizador de los fenómenos enigmáticos huye del análisis, a la vez, los márgenes de la ciudad nunca se trascienden, los pasos del hablante en *Arrabal* claudican, indicando que los límites de su existencia yacen en las orillas de la ciudad. La urbe, tal como su habitante, está herméticamente sellada en un cosmos solipsista, externa e internamente impenetrable. Tal como su habitante, en una última instancia *unheimlich*, Buenos Aires se convierte en una entidad extraña que inevitablemente termina auto-desconociéndose.

CONCLUSIÓN

El objetivo de este análisis ha sido plantear un negativo epistémico que nos permitiera aproximarnos a la naturaleza enigmática de las representaciones del espacio urbano bonaerense en literatura, cine y la novela gráfica. El proceso ha involucrado la formulación de una taxonomía topológica tanto de lo *unheimlich* como de las psicotopologías que eran sintomáticas de las representaciones enigmáticas. De este modo, los capítulos anteriores presentaron una variedad de matrices urbanas, describiendo y analizando los fenómenos perceptibles y, al vez, manteniendo un enfoque crítico en las formulas espaciales por encima de las posibles alegorías, metáforas e ideologías que se podrían extrapolar de ellas. La razón por lo previo se justifica por la escasez de análisis no-ideológico que se ha hecho sobre las representaciones espaciales de Buenos Aires. Lo planteado en esta tesis, aparte de ser un estudio que se sostiene por sí solo, también puede ser de utilidad en investigaciones y aproximaciones tanto alegóricas como ideológicas del espacio urbano²³. Aún en un análisis de esa naturaleza, es necesario manejar acabadamente los fenómenos espaciales antes de asignarles un sentido connotativo.

Esta tesis se ha enfocado en tres fenómenos particulares: 1.- La urbe inescapable, 2.- Ciudades sombra, y 3.- Antropoides y topopoides. Cada fenómeno es enigmático y, mientras son analizables, la causalidad de las

²³ Véase apéndice.

anomalías espaciales huye del análisis. En los tres casos las ontologías de Buenos Aires se desdibujan en un abismo metafísico de jerarquías enredadas y regresiones infinitas. Sin embargo, los síntomas que se hacen explícitos nos entregan suficientes pistas para armar un modelo epistemológico de valor significativo. Tanto las manifestaciones espaciales como las antrotopológicas trazan las líneas cartográficas de un mapa ontológico del Buenos Aires representado. En algunos casos, las manifestaciones enigmáticas se hallan directamente en la configuración espacial de la ciudad o en las anomalías que se detectan en ella. En otras instancias la anomalía está cifrada en el habitante, quién funciona como un registro antrotopológico, y es necesario extraer y descifrar la psicotopología que guarda del hábitat. Estos fenómenos son trazables hasta que la aproximación llega inevitablemente a un vacío epistemológico; el mismo del cual Wittgenstein afirmó: “Whereof we cannot speak, thereof we must remain silent” (7).

El primer fenómeno analizado, la urbe inescapable, nos presenta una serie de circunstancias que frustran al ciudadano en su deseo de huir del Buenos Aires representado. Como se identificó en el Capítulo I, este impasse trayectorial se manifiesta de una variedad de formas: topologías infinitas y autorreferentes, hiperespacios y fronteras intransitables. Algunas configuraciones espaciales inescapables de Buenos Aires plantean una ontología enigmática externa al habitante como, por ejemplo, la urbe de *Ciudad*, en el cual la ubicuidad es tangible y literal. No logran abandonar la ciudad por la fisicalidad infinita de esta. En otras instancias, como se da en el caso de *Arrabal*, el impasse es metafísico. El habitante no puede trascender los límites de Buenos Aires, pero a diferencia de *Ciudad*, el obstáculo no es visible ni tangible. Los hiperespacios y las topologías autorreferentes

mantienen al habitante en una trayectoria paradójica. Lo *unheimlich* es una parte reveladora de la antrotopología que se formula a causa de las anomalías espaciales. Sin embargo, mientras los fenómenos epistemológicamente significantes son identificados, las aporías abundan: ¿Cuál es el origen del ímpetu volitivo de representación enigmática? ¿Cómo logra la interferencia y reformulación de la matriz urbana? ¿Dónde yace dentro de las jerarquías ontológicas?

El segundo fenómeno analizado se enfoca en el concepto de la ciudad sombra o *doppelgänger* urbano. El negativo epistémico que se logra extraer de este fenómeno se centra en la idea de las representaciones que mantienen un grado de distancia cognitiva de tal manera que el habitante es capaz de lograr una re-cognición parcial e irresoluta. A la vez, la familiaridad de la sombra bonaerense cataliza un proceso mnemónico que permite que se establezca un vínculo entre los distintos estados de *qualia* y la topología desfamiliarizada. Quizás estos casos son los que manifiestan un grado mayor de lo *unheimlich* por la naturaleza de la sombra en sí; una suerte de simulacro fantasmagórico que enreda los procesos cognitivos. Las manifestaciones fueron descritas en dos fenómenos: la sombra estática y la sombra inestable. La sombra estática privilegia el modelo de la cartografía palimpséstica; los rasgos de Buenos Aires se cifran como un criptograma, sea el caso de *La muerte y la brújula* o *El Eternauta II*, y el desciframiento es parcialmente logrado al ubicar el entorno dentro un paradigma palimpséstico, o sea al establecer puntos de referencia que permitan un anclaje cognitivo y se precipite lo *unheimlich*. En cambio, la sombra inestable es un proceso dinámico y fluctuante, por lo cual los estados de *qualia* no logran solidificarse y lo *unheimlich* se reformula continuamente. Las sombras inestables de

Buenos Aires que se manifiestan en *Perramus* y *La Sonámbula*, privilegian las cartografías psicotopológicas; en ambos casos la ontología y los fenómenos urbanos dependen de los estados solipsistas de individuos que habitan la ciudad, sea el idealismo subjetivo de seis habitantes perceptores de Santa María o el sueño de Eva, suspendido entre la virtualidad y lo onírico. A la vez, el enigma se mantiene en la irracionalidad de los sistemas. Las regresiones infinitas y los intersticios ontológicos huyen de la epistemología fenomenal, sin embargo, se logra establecer una inercia hacia la metafísica de los *doppelgängers* bonaerenses.

El tercer y último fenómeno analizado se aproxima a la antropomorfosis del Buenos Aires representado y a la topomorfosis del habitante. Estos conceptos se centran en la porosidad de la identidad entre el habitante y el hábitat, la volición antroespacial y las jerarquías ontológicas. Este fenómeno trata las topologías animistas o cuasi-animistas, la volición y la psicotopología del sujeto/espacio. La antropomorfosis se enfoca en los rasgos volitivos y antropoides adoptados por las representaciones enigmáticas de Buenos Aires. Uno de los casos más explícitos se logra apreciar en *La ciudad ausente*, donde Buenos Aires es representado como una ciudad-cyborg. La topología bonaerense está *hard-wired* a la máquina Elena de Macedonio. Por lo previo, la matriz de la urbe adquiere las características volitivas y los estados cognitivos de Elena; existe una suerte de simbiosis entre ambas entidades. La ontología antropoide es compartida y Buenos Aires, de cierta manera, logra consciencia de su propio despliegue. A la vez, *La ciudad ausente*, representa ambos lados de la moneda; de la misma forma que Buenos Aires es un antropoide por medio de Elena, la máquina Elena también es un topopoide. El topomorfismo ocurre cuando el sujeto habitante adquiere

rasgos de la topología que habita; en este caso adopta la ontología espacial de Buenos Aires. Ejemplos como *Las calles* y *Arrabal* internan la ciudad en la psicotopología de los habitantes y se despliega de tal manera que la identidad compartida en habitante y hábitat se ha convertido en una parte intrínseca de la ontología personal. Casos como *Ciudad* y *Texto en una libreta*, en cambio, manifiestan la capacidad volitiva de la urbe sobre el habitante; en ambos casos la ciudad representada posee un centro de gravedad que atrae al sujeto habitante. Y, también, en ambos casos, el someterse a la voluntad psicotopológica puede tener consecuencias en la integridad física del habitante, sea la muerte misma a causa de un suicidio inducido (*Ciudad*) o desaparición o duplicación física en las profundidades del subterráneo (*Texto en una libreta*). Tanto la antropomorfosis como la topomorfosis nos entregan una perspectiva ontológica y epistemologicamente cercana a la nuestra. Provoca aporías sobre la identidad personal, el solipsismo, la relación entre la consciencia y el entorno, y los enigmas insondables de la volición. Aún cuando la metafísica subyacente se mantiene fuera de alcance, los casos analizados, tanto antropoides como topopoides, permiten establecer un mapa que interrelaciona la identidad del ciudadano con el Buenos Aires representado y las jerarquías psicoespaciales en las que operan.

Tal como se señala en la Introducción, la genealogía del Buenos Aires representado está, en gran parte, poblada de fenómenos enigmáticos. Quizás por eso, lo que plantea Piglia en *La ciudad ausente*, que Buenos Aires es un texto cifrado y que el proceso, tanto de encriptación como de desciframiento, es sumamente inestable, se sincroniza tan bien con el concepto de la urbe enigmática. Los “textos” en los que se manifiestan los fenómenos funcionan como síntomas de la metafísica de la ciudad, sin

embargo, al igual que en la novela de Piglia, no funcionan dentro de un sistema lógico que permita llegar a un paradigma subyacente. Todos son, de cierta manera, apócrifos, pero a la vez reales. Este fondo inanalizable crea el enigma y le da sentido al título escogido por Piglia; si los fenómenos epistemológicamente significantes son observados sin la certeza de su causalidad ni de su inercia *a priori*, éstas mismas manifestaciones se encuentran sin ancla, gravitando en una representación incierta y desdibujada. El negativo epistémico se establece, sin embargo, permanece la posibilidad de que el vacío cognitivo, en torno al cual gravitan los fenómenos, sea precisamente la refutación de lo observable. La tautología debe ser y es parte de la fórmula irracional del espacio enigmático y, reiterando la aseveración de Wittgenstein en el *Tractatus*, si cometemos la imprudencia de aproximarnos a asuntos metafísicos, el valor del ejercicio yace en las proposiciones que sirven de escalera cognitiva, la cual, una vez ascendida, se debe descartar (6.54). Es por lo previo que se puede plantear que el Buenos Aires enigmático representado tanto en la literatura, el cine y la novela gráfica, es una ciudad ausente, irreparablemente ausente.

BIBLIOGRAFÍA

Aczel, Amir D. *The Mystery of the Aleph: Mathematics, The Kabbalah and the Search for Infinity*. New York: Four Walls Eight Windows, 2000.

Alazraki, Jamie. *Borges and the Kabbalah*. New York: Cambridge University, 1988.

Alighieri, Dante. *The Divine Comedy*, translated by Henry F. Cary. Vol. XX. The Harvard Classics. New York: P.F. Collier & Son, 1909–14

Arlt, Roberto. *Los siete locos y Los lanzallamas*. Paris: Ediciones Unesco, 2000.

Augustine, Jane. "From *Topos* to Anthropoid: The City as Character in Twentieth-Century Texts." *City Images: Perspectives from Literature, Philosophy, and Film*. Ed. Mary Ann Caws. New York: Gordon and Breach, 1991.

Auster, Paul, Paul Karasik and David Mazzucchelli. *City of Glass, The Graphic Novel*. New York: Picador, 2004.

Bachelard, Gaston. *The Poetics of Space*. Boston: Beacon, 1994.

Barreiro, Ricardo, and Eduardo Risso. *Parque Chas*. Rosario: Puro Comic, 2004.

Barreiro, Ricardo, and Juan Giménez. *Ciudad*. Barcelona: Toutain Editores, 1991.

Baudrillard, Jean. *Simulacra and Simulation*. Trans. Sheila Faria Glaser. Ann Arbor: Michigan UP, 2006.

Bell-Villada. *Borges and His Fiction*. Austin: University of Texas Press, 2000.

Benjamin, Walter. *The Arcades Project*. New York: Belknap Press, 2002.

Berkeley, George. *Philosophical Works*. London: Everyman, 1996

Blackburn, Simon. *The Oxford Dictionary of Philosophy*. Oxford: Oxford University Press, 1996.

Borges, Jorge Luis. *Obras Completas*. Buenos Aires: Emece Editores, 1989.

----- *The Aleph and Other Stories*. New York: E. P. Dutton & Co., 1970.

Bradbury, Ray. *The Illustrated Man*. New York: Bantam Books, 1990.

Casey, Edward S. *Getting Back into Place*. Bloomington: Indiana University Press, 1993.

Christopher, Nicholas. *Somewhere in the Night*. New York: The Free Press, 1997.

Cordeiro Gomes, Renato. *Todas as cidades, a cidade: Literatura e experiência urbana*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

Cortazar, Julio. *La autopista del sur y otros cuentos*. New York: Penguin, 1996.

----- *Rayuela*. Madrid: Catedra, 1984.

----- *62 / Modelo para armar*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1969.

----- *Queremos tanto a Glenda*. Buenos Aires: Alfaguara, 1996.

Cortázar. Dir. Tristan Bauer. Perf. Julio Cortázar, Alfredo Alcón, Hugo Carrizo. La Zona, 1994

Dark City. Dir. Alex Proyas. Perf. Rufus Sewell, William Hurt, Kiefer Sutherland, Jennifer Connelly. 1998. DVD. New Line, 1998.

Deleuze, Gilles., and Félix Guattari. *A Thousand Plateaus*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987.

Díaz, Esther. *Buenos Aires: Una mirada filosófica*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2001.

El ángel exterminador. Dir. Luis Buñuel. Perf. Silvia Pinal, Enrique Rambal, Claudio Brook, José Baviera. 1962. AV Channel.

Ellis, Eugenia. "Ceci tuera cela: Education of the Architect in Hyperspace." *Journal of Architectural Education* 51/1 (September 1997).

Escher, M.C. *29 Master Prints*. New York: Harry N. Abrams, 1983.

Faris, Wendy B. "The Labyrinth as Sign." *City Images: Perspectives from Literature, Philosophy, and Film*. Ed. Mary Ann Caws. New York: Gordon and Breach, 1991.

Fieldler, Leslie. "Mythicizing the City." *Literature and the Urban Experience*. Ed. Michael C. Jaye., and Ann Chalmers Watts. New Jersey, 1981.

Flew, Antony. *A Dictionary of Philosophy*. New York: St. Martin's Press, 1970.

Foucault, Michel. *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings 1972-1977*. Colin Gordon. ed. Brighton, Sussex: Harvester Press, 1980.

----- *Discipline and Punish: The Birth of Prison*. New York: Vintage, 1979.

Freud, Sigmund. "The Uncanny." *Literary Theory: An Anthology*, Ed. Rivkin & Ryan. Blackwell: Oxford University Press, 1998.

Gaiman, Neil. *Sandman #52: A Tale of Two Cities*. New York: DC Comics, 1993.

García Márquez, Gabriel. *Doce cuentos peregrinos*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1997.

Gerhard, Joseph. "The Labyrinth and the Library en abyme: Eco, Borges, Dickens..." *City Images: Perspectives from Literature, Philosophy, and Film*. Ed. Mary Ann Caws. New York: Gordon and Breach, 1991.

Green, Brian. *The Elegant Universe*. New York: Vintage Books, 1999.

Hayles, N. Katherine. *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*. Chicago: Chicago University Press, 1999.

Hernandez, Manuel. *Borges: De la ciudad al mito*. Bogotá: Uniandes, 1991.

Hofstadter, Douglas R. *Gödel, Escher, Bach: an Eternal Golden Braid*. New York: Basic Books, 1999.

Hurm, Gerd. *Fragmented Urban Images*. Frankfurt: Peter Lang, 1991.

Irigaray, Luce. *The Forgetting of Air in Martin Heidegger*. Translated by Mary Beth Mader. Series ed. H. R. Swearer, Robert Mugerauer, Vivian Sobchack. Constructs Series. Austin: University of Texas Press, 1999.

Irwin, John T. *The Mystery to a Solution: Poe, Borges and the Analytic Detective Story*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1994.

Kant, Immanuel. *The Critique of Pure Reason*. New York: Cambridge University, 1998.

La Sonámbula. Dir. Fernando Spiner. Perf. Eusebio Poncella, Sofía Viruboff, Lorenzo Quinteros, Patricio Contreras. 1998. DVD. SBP, 2006.

Lehan, Richard. *The City in Literature: An intellectual and cultural history*. Berkeley: University of California Press, 1998.

Lewis, Jon. "City/Cinema/Dream." *City Images: Perspectives from Literature, Philosophy, and Film*. Ed. Mary Ann Caws. New York: Gordon and Breach, 1991.

Lotman, Juri. "Semiotics of a City." *Lettre internationale*, no. 13, June 1976

Lovecraft, Howard Phillips. *H.P. Lovecraft, Tales*. New York: Library of America, 2005.

Maguhn, Aurora. *62/ Modelo para armar o el armado del sentido en Julio Cortazar*. Maracay: Equinoccio, 1991.

Merrel, Floyd. *Unthinking Thinking: Jorge Luis Borges, Mathematics and the New Physics*. West Lafayette: Purdue University, 1991.

Moebius. Dir. Gustavo Mosquera. Perf. Guillermo Angelilli, Roberto Carnaghi, Anabela Levi, Jorge Petraglia. Universidad del Cine, 1996.

Oesterheld, Héctor Germán, and Francisco Solano López. *El Eternauta*. Buenos Aires: Doedytores: 2007.

----- *El Eternauta II*. Buenos Aires: Doedytores: 2008.

Onetti, Juan Carlos. *La vida breve*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1968

Parfit, Derek. "Personal Identity." *The Philosophical Review*, vol. 80, no. 1, (1971).

Piglia, Ricardo. *La ciudad ausente*. Buenos Aires: Seix Barral, 1992.

----- *El último lector*. Barcelona: Anagrama, 2005.

----- "Teoría del Complot." *Revista Extremooccidente*, no. 2, ARCIS (2004): 16-21.

Piglia, Ricardo, Pablo de Santis and Luis Scafati. *La ciudad ausente: la novela gráfica*. Buenos Aires: Océano Temas, 2000.

Rainbow, Paul. *The Foucault Reader*. London: Penguin Books, 1984.

Robatto, Matilde Albert. *Borges, Buenos Aires y el tiempo*. Rio Piedras: Edil, 1972.

Rosero, Evelio José. "La ciudad imaginada." *La ciudad en la literatura*. Bogotá: Gaudalupe, 1986.

Sanes, Ken. "Post-Apocalyptic Fiction: Holocaust as Metaphor."
Transparency. 8 October 2006
<<http://www.transparencynow.com/apoctable.htm>> .

Sasturain, Juan, and Alberto Breccia. *Perramus*. Barcelona: Editorial Lumen, 1990.

Scholem, Gershom. *On the Kabbalah and its Symbolism*. New York: Schocken Books, 1996.

Skinner, Cornelia Otis. *Elegant Wits and Grand Horizontals*. New York: Houghton Mifflin, 1962.

Strawson, Galen. "Free will." In E. Craig (Ed.), *Routledge Encyclopedia of Philosophy*. London: Routledge. Retrieved January 11, 2007, from <<http://www.rep.routledge.com/article/V014SECT3>>.

The Thirteenth Floor. Dir. Josef Rusnak. Perf. Craig Bierko, Armin Mueller-Stahl, Gretchen Mol, Vincent D'Onofrio. 1999. DVD. Columbia, 1999.

Todorov, Tsvetan. *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*. Trans. Richard Howard. Ithaca: Cornell University Press, 1975.

Yates, Donald. "Literary Impressions of Buenos Aires." *The City in the Latin American Novel*. Ed. Bobby J. Chamberlain. East Lansing: The Latin American Studies Center, 1980.

Waisman, Sergio. "De la ciudad futura a la ciudad ausente: la textulización de Buenos Aires." *Ciberletras* V09 17 Jul. 2006 CUNY. <<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v09/waisman.html>>.

Wilson, Jason. *Buenos Aires: A cultural and literary companion*. New York: Interlink Books, 2000.

Winspur, Steven. "On City Streets and Narrative Logic." *City Images: Perspectives from Literature, Philosophy, and Film*. Ed. Mary Ann Caws. New York: Gordon and Breach, 1991.

Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus*. Oxford: Blackwell, 1997.

----- *Philosophical Investigations*. Oxford: Blackwell, 1997.

Woods, Alan. *The History of Philosophy*. 20 October 2007.

<<http://www.marxist.com/history-philosophy-dialectics-materialism-74.htm>>.

Zito, Carlos Albert. *El Buenos Aires de Borges*. Buenos Aires: Aguilar, 1998.

Zunino Singh, Dan. "Cortázar y los subtes: Juegos de espacios y tiempos en los subterráneos de Buenos Aires." *Bifurcaciones, Revista de estudios culturales urbanos*. 14 August 2008.

<<http://www.bifurcaciones.cl/002/Zunino.htm>>.